Юлия Хомякова

ВЫЙТИ ИЗ УЧИТЕЛЬСКОЙ

Отечественные экранизации детской литературы в контексте кинопроцесса 1968–1985 гг.

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

В исследуемый период (1968–1985), который автор подразделяет на после оттепельный и предперестроечный, в советском кино заметно увеличилось количество экранизаций. Фильмы, адресованные детско-юношеской аудитории, особенно ярко отразили эту особенность времени. Детская литература советского периода была богатой и разнообразной: народная и литературная сказка, произведения в жанре научной фантастики, приключенческие и школьные повести… Общедоступная книга, рекомендованная для детского чтения, стала надёжной опорой для кинематографистов, переносящих литературные образы на экран. Ведь к концу XIX века в литературе уже существовала развитая традиция детской книги, прошедшей педагогическую экспертизу. Опытные советские постановщики превращали литературные тексты в кинокартины самых разных жанров – от волшебной сказки до мюзикла, от научно-фантастического приключенческого фильма до социально-психологической драмы. Книга киноведа Юлии Хомяковой, исследующая взлёт и падение советского искусства для подрастающего поколения, адресована широкому кругу читателей, но прежде всего – профессионалам кино и педагогам, работающим с детьми школьного возраста.В формате PDF A4 сохранён издательский дизайн.

- Юлия Хомякова
  -
  - Предисловие
  - Искусство на службе педагогики
  - Нескоро сказка сказывается. Волшебство на экране
  - Ансамбль песни и пляски. Детские киномюзиклы
  - Детская научная фантастика – новая киносказка
  - Занимательное чтение. Экранизация внеклассной литературы
  - Школьная повесть и школьный фильм
  - Дом пионеров. Картина кризиса общественных организаций
  - Смена мифологии. Религиозные мотивы детского кино
  - Для изрядного возраста. Экранизации детской литературы для взрослой аудитории
  - После V съезда. Перестройка как демонтаж
  - Вместо эпилога. Книга – первопроходец новых тем
  - Список использованной литературы
  - Краткая фильмография

- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19
  - 20
  - 21
  - 22
  - 23
  - 24
  - 25
  - 26
  - 27
  - 28
  - 29
  - 30
  - 31
  - 32
  - 33
  - 34
  - 35
  - 36
  - 37
  - 38
  - 39
  - 40
  - 41
  - 42
  - 43

- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87

- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106
- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126
- ○ 127
- ○ 128
- ○ 129
- ○ 130
- ○ 131

- ○ 132
- ○ 133
- ○ 134
- ○ 135

Юлия Хомякова
Выйти из учительской. Отечественные экранизации детской литературы в контексте кинопроцесса 1968–1985 гг.

© Юлия Хомякова, 2019
© Издательство «Нестор-История», 2019

* * *

Предисловие

Фильмы для детей и юношества – особое направление кинематографии, отличающееся поразительной, если так можно выразиться, живучестью. Даже в постсоветской России, когда кинопроизводство для детей и подростков как часть национальной киноиндустрии было практически уничтожено, отдельные детские картины всё равно время от времени создавались. А ведь их авторы отдавали себе отчёт в том, сколь проблематичен выпуск таких картин в кинопрокат. Формой альтернативного проката стали детские кинофестивали, количество которых в постсоветские годы возросло. Некоторые детские фильмы удавалось продать для телепоказа; большая часть отечественных детских картин поступала в домашний прокат – на видео, DVD, а то и просто «скачивалась» пользователями Интернета. Авторы и продюсеры получали крайне скудную прибыль, поэтому финансовые показатели постсоветского детского кино, включая, естественно, бюджеты постановок, были низкими, что не могло не отразиться на их качестве.

Рано или поздно все постсоветские энтузиасты детского кино приходят к общему выводу: для нормального функционирования кинопроизводства и кинопоказа нужна некая единая государственная политика – идеологическая и социально-экономическая. Она-то и должна определять критерии государственной поддержки и киностудий, и кинотеатров, и не только тех, у кого детское и юношеское кино стало профильной специализацией. Логически возникла потребность в изучении и переосмыслении опыта советских лет – практически забытого действующими ныне поколениями авторов и продюсеров.

Представляется особо важным именно сейчас, когда в жизнь уже вступают люди, не получившие ни советского воспитания, ни отечественного творческого образования (а зачастую вовсе не имеющие какого-либо образования, за исключением сомнительного или поддельного диплома, но активно работающие в аудиовизуальной сфере), напомнить об основополагающих принципах, которые укрепили и развили детское кино в СССР.

Советское детское кино создали люди, пришедшие в кино из самых разных областей, из разных социальных и этнических групп, и процесс построения общих художественных принципов нашего фильма для детей был не простым и не безоблачным. Однако это трудное дело всё же развивалось в русле единой

политики воспитания подрастающего поколения. И коль скоро киносеанс, в отличие от спортивного, художественного или трудового занятия, представляет собой не активную, а сравнительно пассивную форму воспитательной работы, то просветительскому содержанию детского кинофильма, наряду с его развлекательной составляющей, уделялось основное внимание. Таким образом, можно сказать, что детское кино было для государства неким «развлекательно-поучающим» приложением к всеобщему обязательному среднему образованию, из чего и вытекали как взаимные обязанности, так и гарантии.

Эта отеческая опека государства и партии была временами тягостной – как для школы, так и для кино: отношения «единства и борьбы противоположностей» возникали между педагогом и идеологом, между воспитателем и художником, между учителем и родителем. Ведь школа по самой своей природе – консервативный институт, она призвана к воспитанию подрастающего поколения в духе господствующей идеологии. Однако кино, которое дополняет это государственное и общественное воспитание, должно также быть и зрительским, иначе его не будут смотреть. Поиски языка детского фильма шли в соответствии с развитием жанров взрослого кино. И в детском кино, таким образом, невольно отражались особенности отечественного кинопроцесса того времени, а также – особенности развития общественного сознания. В период перестройки значение государственной защиты – как учителя, так и кинематографиста – в нашей стране не ценили. Это было слишком привычно, а когда спохватились, стало уже поздно.

Между тем традиция государственной политики в области искусства для подрастающего поколения не нова. К моменту появления детского кино значительный опыт развития искусства под покровительством власти накопили литераторы, чьи методы охотно использовали кинематографисты. Приучение детей и подростков к чтению литературы, соответствующей их возрасту, имело целью не только занять ребят и отвлечь их от опасных забав, но и не упускать из внимания воспитательную функцию искусства. Развитие книгопечатания и распространение грамотности среди всё более широких слоёв населения создало также рынок для литературы разных жанров – не только духовной, научной, образовательной, но и развлекательной. Появление популярной (и зачастую низкопробной) приключенческой литературы для взрослых, которая попадала в руки детям и вызывала у них большой интерес, породило потребность в детской приключенческой литературе, которая отвлекала бы детей не только от проказ и шалостей, но и от

«бульварного чтива».

В царской России за выпуском детской литературы следили три правительственных учреждения: Ведомство учреждений императрицы Марии[1], Военное министерство и пристальнее всего – Ведомство народного просвещения. В работе авторов, издателей и государственных кураторов учитывался также и зарубежный опыт того времени. Столь пристальное внимание государства к развитию искусства для детей объясняется существенным влиянием этого рода творчества на формирование эстетических и этических ценностей подрастающего поколения – общих для всех групп населения. По мере развития различных детских образовательных учреждений значение рекомендованной для внеклассного чтения популярной детской литературы и других видов искусств стало очевидным. Безусловно, книги (и фильмы) для детей, любимые одним поколением и почти неизвестные следующим, были, есть и будут. Здесь сказывается смена социально-исторических обстоятельств, диктующих направления воспитательной работы, а также развитие эстетических тенденций.

Автор выражает благодарность за помощь в подготовке издания Анашкину Сергею, Кретовой Екатерине, Лебедеву Юрию, Леонтьевой Людмиле, Маслинской Светлане, Морозову Дмитрию, Савчук Марине, Скатову Николаю, Спутницкой Нине, Тендоре Наталии, Тюрину Юрию, Хомяковой Генриетте, Фомину Валерию, Хачатуровой Гаянэ, Хохряковой Светлане, Цыркун Нине, Чертовой Наталии, Чижевской Ольге, Шинкарёвой Нелли, Яловецкой Рене.

Искусство на службе педагогики

Основоположником авторской детской литературы считается немец Иоахим Генрих Кампе[2] – педагог и литератор. Его серия «Маленькая детская библиотека» (Kleine Kinderbibliothek, 1779, Hamburg) состоит из книг, содержащих небольшие рассказы для детей самого разного возраста (один рассказ называется даже «Дитя, разумно выходящее замуж») и их родителей. Тексты Кампе отличаются от привычной ныне детской литературы полным отсутствием развлекательного начала при явном преобладании нравоучительного. В большинстве его рассказов юный герой погибает – или от несчастного случая в результате собственной резвости и непослушания, или от болезни (но в этом случае он умирает благочестиво, готовясь к встрече с Богом). В основе нравоучительной литературы – концепция Джона Локка[3] о силе примера, который «исправляет нравы», цель её – предостеречь юных читателей и их родителей от опасностей, которые подстерегают в жизни. Сюжеты Кампе использовались в русских нравоучительных повестях. Со временем, по мере роста уровня медицины и возникновения понятия «охрана детства», детская смертность пошла на убыль, и в нравоучительных повестях смерть героя стала заменяться «шишкой», которую набил себе неосторожный юный герой. К середине XIX в. прежняя нравоучительная повесть практически вышла из употребления.

Со времён Н. И. Новикова в России появилась детская историческая проза: в настоящее время забытая и известная только литературоведам, она, безусловно, оказала влияние на развитие этого жанра в советское время. Средний возраст читательской аудитории значительно снизился с началом литературной обработки народных сказок. Распространение зарубежной переводной литературы (романов Вальтера Скотта, Фенимора Купера, Майн Рида и др.) тоже было достаточно широким: так, в народнических изданиях публиковалась социальная проза для детей из состоятельных семей и их родителей, рассказывающая им о детях из социальных низов. Например, в 1868 г. были опубликованы переработанные фрагменты из романа В. Гюго «Отверженные» – «Жаворонок в неволе» и «Дитя Парижа». (Впоследствии рассказы «Козетта» и «Гаврош» очень часто публиковались в СССР, и многие исследователи детской литературы склонны считать их практически советскими произведениями: например, в «Гавроше» есть описание причин восстания, которого нет в тексте В. Гюго.) Начался выпуск детских журналов, издатели которых нередко

сами были детскими писателями – например, А. И. Ишимова[4] и М. Б. Чистяков[5], выдающиеся просветители «дореформенного периода». Художественные тексты, хоть и в сокращениях, всё чаще стали использоваться в учебных пособиях по русскому языку. Среди особо рекомендованных авторов – И. С. Тургенев, А. С. Пушкин, В. А. Жуковский, Л. Н. Толстой, М. Б. Чистяков и др. Постепенно сложился канон иллюстраций детской литературы: они должны были обязательно выполнять не только воспитательную, но и просветительскую функцию.

В царской России также начался выпуск педагогических журналов, где обсуждались в том числе новые детские книги. Это подняло престиж детской литературы, которой отдали дань многие из лучших русских писателей. Впрочем, между чиновниками и писателями нередко возникали споры. Так, А. С. Пушкина упрекали за то, что в его произведениях нет положительного примера благонравной, образованной супруги – матери семейства, а А. И. Ишимову – за то, что публикуемые в её журнале «Звёздочка» выкройки стимулируют интерес девочек к моде, что «приведёт к их развращению». Поэтому возникла потребность в других, кроме Министерства народного просвещения, инстанциях, которые выступали бы не только цензорами художественного произведения, но и его защитниками. Ими стали Ведомство учреждений императрицы Марии и Военное министерство. Известно, что именно Военное министерство поощрило ознакомление юношества с «Севастопольскими рассказами» Л. Н. Толстого, отметив их патриотичность, и с книгами Жюля Верна, значительно расширяющими кругозор подрастающего поколения. Мало этого – Военное ведомство рекомендовало включение в программу внеклассного чтения произведений В. Шекспира. В литературе для детей обозначились гендерные направления, которые заметны и до сих пор: есть книги «для мальчиков», более популярные у мальчишек, чем у девчонок, и, соответственно, «для девочек». Во второй половине XIX в. появились новые детские журналы – «Тропинка», «Галченок»[6] и др. Некоторые авторы этих журналов стали впоследствии известными советскими писателями, в том числе и детскими.

В советское время традиция детской литературы начала развиваться быстро и энергично. Начали выходить новые, советские журналы для детей: с 1924 г. – «Мурзилка» и «Пионер», с 1936 г. – «Костёр». В 1925 г. вышла первая центральная всесоюзная газета для детей – «Пионерская правда». Уже в 20-е гг. возникло первое чисто советское художественное явление – приключенческая повесть для подростков[7]. В центре –

приключения осиротевшего ребёнка, вступающего в схватку с белогвардейцами, махновцами и др. и в конце концов «усыновлённого» Красной армией, в ряды которой вступает юный герой. Успех этих повестей у юных читателей объяснялся не только тем, что они были созвучны реалиям того времени, но ещё и соединили в себе две традиции зарубежной приключенческой прозы для подростков – от Майн Рида и Фенимора Купера до Чарльза Диккенса и Луи Буссенара. Очевидно, это заимствование, а также успешное решение в СССР проблемы беспризорности вызвали в 1928 г. жёсткую критику всех авторов этого направления, после чего они практически перестали писать в данном жанре. Некоторых авторов не миновали и сталинские репрессии: так, арестовали близкого к деятелям Серебряного века Сергея Ауслендера (1886–1937), сына революционера-народовольца, сначала не принявшего революцию (и даже написавшего в эмиграции биографию А. В. Колчака). В 1922 г. С. Ауслендер вернулся на родину и с тех пор писал только детские книги, ныне известные лишь узким специалистам-филологам, а в 1937 г. был расстрелян.

Некоторые из этих первых советских книг для детей были экранизированы. Повести Сергея Григорьева «С мешком за смертью» и «Аня Гай» легли в основу фильма «Тайна Ани Гай» (реж. Иван Правов и Ольга Преображенская, 1929). «Красные дьяволята» Павла Бляхина – дважды, в 1923 г. (реж. Иван Перестиани) и в 1967 г. (реж. Эдмонд Кеосаян, фильм «Приключения неуловимых» с двумя сиквелами – «Новые приключения неуловимых» и «Корона Российской империи»). По мотивам повести Льва Остроумова «Макар-следопыт» был снят одноимённый трёхсерийный телефильм (реж. Николай Ковальский, 1984). Заметное влияние оказала приключенческая повесть 20-х гг. на творчество авторов последующего времени – Аркадия Гайдара и Вениамина Каверина (особенно это видно в романе «Два капитана»). Оба эти классика детской литературы советского периода неоднократно вдохновляли кинематографистов.

В первое советское десятилетие появились профессиональные детские театры. Прежде ребят развлекали только кукольники, хотя это были уже не только ярмарочные и масленичные балаганы с «петрушками», но и заезжие гастролёры. Так, популярностью пользовались итальянские театры деревянных кукол-марионеток, которые на афишах значились как burratina (впоследствии этот термин использовал А. Толстой для имени героя своей знаменитой сказки о Буратино). Теперь театры кукол начали работать в стационарных помещениях (хотя, конечно,

выезжали на гастроли в домах и дворцах культуры городов областного подчинения и давали иногда спектакли и для взрослых – такие, как, например, знаменитый «Необыкновенный концерт» театра Сергея Образцова). Для ребят постарше в каждом областном центре был драматический театр юного зрителя (ТЮЗ), также выезжавший на гастроли в другие города и в область, в больших городах работали детские музыкальные театры. Не отставала и музыкальная культура: в средних школах ввели уроки пения с обязательным обучением нотной грамоте, и по всей стране открылись детские музыкальные школы, нередко дававшие достаточную подготовку для профессионального обучения. Справедливости ради добавим, что прообразом профессиональных учебных заведений (Центральная музыкальная школа, Одесская музыкальная школа им. Столярского, училища военных музыкантов, хореографические и художественные училища) стали дореволюционные школы: Императорское театральное училище, младший класс Петербургской и Московской консерваторий и младший класс Академии художеств, где учили с детского возраста. Однако теперь ребята, которые по каким-либо причинам не смогли поступить в музыкально-хоровое или хореографическое училище, находили выход в художественной самодеятельности. Её лучшие образцы – Большой детский хор Всесоюзного радио и Центрального телевидения[8], Ансамбль песни и танца им. В. С. Локтева и др. – пережили все постсоветские трудности и успешно функционируют в наше время. Советские композиторы писали инструментальные пьесы для детских музыкальных школ, песни для октябрят и пионеров, детские оперы и оперетты, а с 1935 г., после «реабилитации» новогодних праздников и возвращения в зимний детский быт наряженной ёлки (прежде рождественской, теперь и доныне – новогодней) – музыкальные вставные номера к праздничным представлениям в дни каникул.

Но становление искусства для детей в ранний советский период было, однако, не безмятежным, о чём свидетельствует не только список авторов, вычеркнутых из истории детской литературы[9]. Велись дискуссии о том, как надо писать для подрастающего поколения. В «Литературной газете» от 14 января 1931 г. вышла статья Андрея Иркутова[10] «Нужен ли детский писатель?» в защиту именно тех писателей, которые могут и должны работать в русле всей советской литературы, хотя с учётом особенностей возраста своей аудитории. Благодаря М. Горькому, чьё покровительство искусству для детей трудно переоценить, детская литература закрепила за собой издательские мощности: с начала 30-х гг. возник детский сектор

издательства «Молодая гвардия», впоследствии преобразованный в «Детгиз» (в дальнейшем «Детская литература»). Выпуск детских книг вменялся также в обязанность областным, краевым и республиканским издательствам.

Что касается кино для детей, то вопрос «Нужен ли детский фильм?» никогда не ставился: конечно, нужен! 13 апреля 1919 г., т. е. ещё до декрета о национализации кинематографа, петроградская газета «Искусство коммуны» сообщила о завершении конкурса сценариев имени А. В. Луначарского, по итогам которого *«для детского экрана принят сценарий “Вася-газетчик”. В настоящее время литературно-художественное отделение занято подготовкой сценариев к празднику 1 мая. Научным отделением отдела производства в ближайшем времени выпускается лента “Детскосельские съёмки”. <…> Приступлено к съёмке сценария “Применение трудового начала в новой школе”»*[11]. Сомнений в важности воспитания детей средствами кинематографа ни у кого не было. Дело в том, что даже в самом начале советского периода дети и школьники (сначала городские, а потом и сельские) весьма активно посещали кинотеатры, т. к. это было доступное развлечение. К тому же ещё до революции началось производство научно-популярных фильмов (их называли тогда просветительными), которые школьникам разрешалось смотреть даже во время церковных постов. В дальнейшем роль кино ещё более возросла. В начале 20-х гг. политика нэпа облегчила расширенную закупку зарубежных (в основном – голливудских и германских) картин популярных жанров, которые значительно опережали большинство советских фильмов по зрелищности. В результате среди советских детей *«начала распространяться киномания – так в прессе окрестили феномен безудержной тяги ребят к кино. В 1927 г. все кинотеатры СССР посетили свыше 300 млн. зрителей <…> доля детей в этой массе была весомой. По данным Э. Станчинской-Розенберг, 40,6 % детей посещали кино 3–4 раза в месяц, 6–7 % детей – 10–20 раз в месяц (3–5 раз в неделю). Летом некоторые дети ходили в кино ежедневно»*[12].

Кинематографические образы повлияли на формирование идеалов: на вопрос о том, на кого из героев фильмов им хотелось бы походить, очень немногие называли Мишку из «Красных дьяволят» или Вакулинчука из «Броненосца “Потёмкин”». *«Самым большим кумиром всех ребят независимо от пола был актёр Дуглас Фербенкс*[13]. *<…> Девочки видели в нём идеал настоящего мужчины. Но больше всего они восхищались Мери Пикфорд*[14]*, потому что она “милая и очень хорошая”, умеет “очаровывать”. Некоторые из них “хотели бы выйти замуж за*

Гарри Пиля[15]*”. Многие восхищались Чарли Чаплиным, Бестером Кейтоном*[16]*, Джекки Куганом*[17]*, Игорем Ильинским, Пат и Паташоном*[18] *и др.»*[19] У ребят, особенно старшеклассников, росло желание сниматься в кино. В январе 1929 г. журнал «Пионер» опубликовал письмо Шуры Климкиной из Барнаула, которое вызвало бурную дискуссию и массу читательских откликов – настолько типичными были мечты этой пионерки: *«В этом году я кончаю семилетку, и мне хотелось бы учиться дальше. Но у моих родителей нет средств на то, чтобы я училась дальше. <…> Живём мы не очень хорошо: то того не хватает, то другого. Иногда мне очень <…> жалко моих родителей и двоих братьев – хочется им помочь <…>. Я хочу быть киноартисткой. <…> Я читала, что Мэри Пикфорд получает около двух миллионов долларов в год»*[20]. Нетрудно догадаться, сколько обвинений в мещанстве и буржуазности обрушилось на эту девочку. Однако в итоге, увидев, что из-за своей «неуместной откровенности» Шура Климкина стала изгоем в родном городе, редакция посодействовала её поступлению в кинотехникум.

Отказаться от закупок импортных фильмов было невозможно: они давали доход, необходимый для развития советской киноиндустрии. Однако необходимость создать противовес зарубежному влиянию, понимание важности воспитания средствами искусства, причём воспитания не только художественного, но и этического, вызвали массу дискуссий о детском кино. Эти вопросы обсуждались на страницах центральной и профессиональной печати, на заседаниях АРК – Ассоциации работников кинематографии (предшественницы нынешнего Союза кинематографистов); каждый новый детский фильм активно рецензировался. Постепенно вопрос замены иллюзорных кинематографических идеалов реальными, советскими и, главное, достижимыми начал решаться благодаря развитию детско-юношеских общественных организаций, массового спорта, художественной самодеятельности и т. п. К тому времени поток импортных фильмов уменьшился, а поток отечественных – наоборот, возрос. Многие постановщики, включая тех, кто впоследствии не стал работать в детском кино, охотно использовали эту возможность показать себя – так высок был интерес к детскому кино в профессиональной среде.

В этот период (в отличие от последовавших) авторам произведений для детей разрешалось затрагивать социальные проблемы – такие, например, как беспризорность. Так, 11 декабря 1928 г. на экраны вышел фильм «Оторванные рукава» о беспризорниках, сценарий которого режиссёр Борис Юрцев написал совместно с Иваном Пырьевым – его однокашником по

Первому рабочему театру Пролеткульта. В дальнейшем Иван Пырьев стал соавтором сценария другого детского фильма – «Будьте такими» по мотивам рассказа А. Гайдара «Р. В. С.» (реж. Виктор Шестаков, Арташес Ай-Артян, 1930). Это была самая первая экранизация Гайдара, которая, кстати, самому писателю не понравилась. Соавтором Пырьева был Леонид Соловьёв – в те времена никому не известный литработник, будущий автор советской Насреддиниады – дилогии «Возмутитель спокойствия» и «Очарованный принц» (см. далее). Началось бурное развитие советской литературы для детско-юношеской аудитории, и подходящие произведения быстро переносились на экран. В борьбе за зрелищность экранизировались народные сказки и классические произведения детско-юношеской литературы. В 1936 г. на базе расформированной киностудии «Межрабпомфильм» была создана киностудия «Союздетфильм», впоследствии преобразованная в Центральную студию детских и юношеских фильмов им. Горького.

Однако и на других студиях время от времени снимались фильмы для детей. Лидировал «Ленфильм»: развитые на берегах Невы традиции детский литературы не могли не оказать своего благотворного влияния на киностудию. Так, после войны, на полумёртвом после блокады «Ленфильме» при первой же возможности была поставлена жизнерадостная и, как потом оказалось, не стареющая картина для детей – тогда голодных, осиротевших, покалеченных во всех смыслах: «Золушка» (реж. Надежда Кошеверова, 1946). По своей постановочной сложности эта картина не уступала голливудским киносказкам того времени типа «Волшебника из страны Оз» с Джуди Гарланд или «Маленькая Вилли Винки» с Ширли Темпл. Что касается мелодичной и выразительной музыки композитора Антонио Спадавеккиа, то, в отличие от знаменитой песни Over the Rainbow, которую Джуди Гарланд, уже сменившая амплуа в связи с возрастом, пела много лет на концертах, все песни из нашей «Золушки» – это действительно детские песни. Ни на какую дополнительную коммерческую эксплуатацию они не были рассчитаны, чем и замечательны. В этом, пожалуй, и заключается особенность советской детской киноиндустрии в сравнении с западной и голливудской.

Наши детские фильмы принципиально отличались от зарубежных картин «для семейного просмотра» тем, что совместный с родителями просмотр не был обязательным. Советских юных кинозрителей, начиная с детского садика, организованно водили и на фильмы про волшебников, и на фильмы про пионеров, и на фильмы про животных. Детские

кинопрограммы заказывались для пионерских лагерей и для летних площадок, для санаториев, для домов и дворцов пионеров, для юннатских и юнкоровских слётов и для олимпиад старшеклассников, а также – просто в школы, если там была аппаратная на 35 мм. В начале 60-х гг. ещё работали маленькие дворовые детские клубы на первых (или в полуподвальных) этажах: там действовали два-три кружка для ребят из многоквартирных домов, и при наличии аппаратуры в дворовые клубы тоже нередко привозили какие-нибудь приключенческие картины. В основном кинорепертуар дворовых клубов был «второй свежести», но его всё равно смотрели с удовольствием, т. к. фильмы эти могли быть и цветными, а вот телевидение в те времена было ещё сплошь чёрно-белое. Разумеется, и родители водили своих чад на детские киносеансы, чтобы провести с ними свободное время и заодно увидеть какую-нибудь кинозвезду того времени в детском фильме. Но они также знали, что детей в детских садах и школах водят в кино организованно, и что на эти походы собираются деньги (из родительских карманов), и вреда от этих походов никакого не будет, весь репертуар тщательно проверен кем положено. Работа с детским зрителем вменялась в обязанность кинопрокату, состоявшему в прямом подчинении Госкино: минимальное количество детских сеансов планировалось как обязательное для каждой киноустановки. Конечно, бывали и казусы. Так, автору этих строк в пятилетнем возрасте вместе со всей группой детского садика пришлось просмотреть, то пугаясь, то зевая, фильм С. Эйзенштейна «Александр Невский». Скорее всего, копию запланированного детского фильма порвали или прожгли, пока мы во главе с воспитательницей шествовали в свердловский кинотеатр «Современник». И дирекция, видя, что детсадовцев решительно некуда девать, просто «заткнула дыру» фильмом, оставшимся с киносеанса патриотического воспитания пионеров… Для того, чтобы подобного не случалось, постепенно была введена новая штатная единица – методист по работе с детским зрителем.

Детьми обязано было заниматься также Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, подчинявшееся не государственной и не партийной, но общественной организации – Союзу кинематографистов СССР. Вот выдержки из брошюры, изданной обществом «Знание» в 1981 г.: *«В детских кинолекториях пропаганда кино ведётся по специальной программе, с учётом возрастного состава аудитории, степени эстетической подготовки. Следуя принципу строгой возрастной дифференциации, организаторы создали киноклубы и кинолектории для малышей (1–4 классы): “Страна Киноландия” (Ленинград, Киев), “Сказка”,*

“Мульти” (Эстония), “Чебурашка”, “Стрекоза” (Белоруссия), “Волшебное окно” (Новосибирск). Для подростков – “Товарищ кино” (Ленинград, Красноярск), “Голубой вагон”, “Продлим сеанс” (Свердловск). Для старшеклассников и учащихся ПТУ – “Клуб знатоков кино”, “Здравствуй, фильм”, “Кадр”, “Время – кино – ты” (Куйбышев). <…> В школьных лекториях популярностью пользуются беседы познавательного характера, для иллюстрации которых привлекается фонд документального и научно-популярного кино (Кинокамера в мире прекрасного, Путь к звёздам, Фильмы о космосе и космонавтах, Спорт и кино, Кинокамера в мире животных). Помимо лекционной формы, широко практикуются киновечера, диспуты (В кинотеатре новый фильм… Ваше мнение? За что мы любим кино?), киновикторины (“Кинолабиринт”, “Знаешь ли ты кино?” и т. д.). Ребята встречаются с критиками, киноведами, режиссёрами, кинодраматургами, актёрами. <…> Программа киноклуба для юных зрителей (2–5-е классы): “Школьные истории на экране”; “Когда книжка стала фильмом”; “Где живёт жар-птица?”; “В мире приключений и фантастики”; “Чебурашка, Винни-Пух и другие” (о любимых мультфильмах); <…> “Сказки Андерсена рассказывает кинематограф”; “Русские народные сказки и экран”; “Сказки народов мира – в кино”; “Сказки Киплинга на экране”; “Мальчишки, которых знает весь мир! (Герои Марка Твена на экране)”…»[21].

Впоследствии, на Селигерском молодёжном форуме в 2007 г., доктор физико-математических наук, министр образования и науки РФ Андрей Фурсенко заявил во всеуслышание, что *«недостатком советской системы образования была попытка формировать человека-творца, а сейчас задача заключается в том, чтобы взрастить квалифицированного потребителя, способного квалифицированно пользоваться результатами творчества других»*. Особенно показательно, что сам А. Фурсенко, верно обозначивший высокую цель советского воспитания как формирование человека-творца, но определивший её как «недостаток», вырос в семье академика РАН А. А. Фурсенко, которого американский историк Роберт Бирнс назвал одним из «самых компетентных советских специалистов по истории США в двадцатом столетии». Однако формирование «квалифицированного потребителя» началось как раз в рассматриваемые нами относительно стабильные «застойные» годы двойной морали, и мы к этому ещё вернёмся.

Принципиальное отличие советских картин для детей от зарубежных, прежде всего американских фильмов для семейного просмотра состояло в том, что наши фильмы были стопроцентно детскими. Поэтому их авторы, безусловно, желая понравиться

юным зрителям, не просчитывали коммерческий успех фильма по стандартам, применяемым в обычном рыночном кинопроизводстве. Они не обязаны были это делать. И у наших киносказочников были по этой причине свои преимущества, которых зарубежные их коллеги, собственно, никогда и не имели, а постсоветские авторы после 1991 г. утратили. Вследствие чего детское кино практически погибло ввиду совершенно понятного отсутствия опыта существования при капитализме.

Все эти преимущества давала именно социалистическая концепция культурного воспитания народа, которому с младых ногтей прививался, наряду с моральными ценностями, некоторый художественный вкус. Не случайно появилось крылатое выражение «Писать для детей надо так же, как и для взрослых, только лучше», которое приписывали то Максиму Горькому, то Корнею Чуковскому, то Самуилу Маршаку. Это было основным девизом всего советского искусства для детей, которое должно было нести в себе не только художественный, но также воспитательный и просветительский заряд. И именно для этой цели в детских картинах допускались «развлекательные» приёмы – чтобы, развлекая, поучать, ибо чем талантливее это делается, тем эффективнее и действует! Поэтому хотя рецензий на детские фильмы было в советской прессе не то чтобы много (по сравнению с тем, как основательно разбирались иной раз взрослые картины), но на уровне профессионального сообщества «разбор полётов» был весьма серьёзный.

В основу экономической целесообразности искусства для детей были положены четыре принципа:

1. Государственная спецификация и сертификация творческой организации. Ни во взрослом, ни тем более в детском театре, издательстве, на киностудии, в самодеятельном коллективе и т. п. не мог служить человек, не прошедший профессиональной подготовки. Люди, не имевшие профильного образования, могли работать в детском кино только в то время, когда ещё не было подготовлено достаточно специалистов. В дальнейшем соответствующие должности отдавались только профессионалам, работавшим в сотрудничестве с профессиональными же педагогами.

2. Как следствие – ограничение конкуренции на рынке данной продукции. Это позволяло быстро восполнять возникавший дефицит той или иной продукции путём подконтрольного «вброса» на рынок импортных фильмов.

3. Как ещё одно следствие спецификации – особые условия финансового механизма (бюджет постановки, прокат и оплата труда кинематографистов).

4. Организованная массовая доставка произведений искусства детям: всеобщая подписка на детские журналы и газеты, коллективные походы в театр, кино и т. д.

Последнее обстоятельство принуждало педагогов-практиков (воспитателей, учителей, пионервожатых) просматривать, прочитывать, прослушивать всю культурную продукцию для детей, которая, таким образом, постоянно находилась под наблюдением педагогического сообщества. Поэтому в самом начале очередного творческого замысла (или, как сейчас говорят, проекта) надо было просчитать возможную реакцию педагогов – во избежание дальнейших проблем. Однако, учитывая столь развитую уже к началу советского времени традицию искусства для детей, все прекрасно понимали, что занимательность, зрелищность – это необходимое условие воздействия произведений искусства, которое сухая дидактика просто свела бы на «нет».

Следовательно, искусство для детей, развивающееся на особой территории и по особым правилам, не может быть совершенно свободно от творческих веяний своего времени – от общих идеологических тенденций до элементов художественной моды. Безусловно, самая главная особенность искусства для детей – в том, что на этой «ниве» не должны были появляться произведения, в которых главное – поиски в области формы, подчёркнутое самовыражение. Это вообще в советском искусстве не поощрялось, а уж тем более – в искусстве для подрастающего поколения. Поиски в области формы и языка, без которых искусство вообще немыслимо, развивались в основном там и тогда, где речь шла о занимательности. Ведь только это и делало искусство для детей конкурентоспособным по сравнению с теми произведениями для взрослых, которые ребёнку, несмотря на все ограничения типа «дети до 16 лет не допускаются», всё равно были доступны. (Что нашло отражение и в игровом кино: вспомним начало фильма Глеба Панфилова «Прошу слова», где двенадцатилетняя Ленка, дочь Елизаветы Уваровой, с увлечением читает Мопассана, а её брат Юрка с не меньшим увлечением разбирает случайно найденный на берегу пистолет, забыв поставить его на предохранитель…)

Показательно в связи с этим исследование искусства развитого советского периода с 1968 по 1985 г. Его часто называют временем «брежневского застоя», но, хотя такое определение прочно укоренилось в обиходной речи, само по себе оно, на мой взгляд, не вполне корректно. Против однозначного употребления термина «застой» возражают те, кто в качестве контраргумента приводит большое количество ярких,

талантливых фильмов, снятых в период с 1968 по 1985 г. Да и собственно хронологически в этом привычном определении неточно обозначены временные границы правления Л. И. Брежнева (1964–1982). Собственно, тот творческий взлёт всех искусств, в том числе и кино, который принято называть «хрущёвским ренессансом» и т. п., сохранял некоторые черты роста и обновления в течение ещё трёх лет после отстранения от власти Н. С. Хрущёва. А в период с 1968 по 1985 г. фильмы для детей и подростков пережили тот же этап развития кино, который многие исследователи уже сейчас характеризуют как послеоттепельный, что тоже, на мой взгляд, не совсем точно. С одной стороны, по отношению к тем авторам, которые начали свой творческий путь в период с 1954 по 1964 г. и, таким образом, творчески сформировались именно в те годы, данное определение частично применимо. Ведь само понятие «кинематограф “оттепели”» их фильмы, собственно, и определили!

Не упустим из внимания и то, что в течение нескольких лет после снятия с поста первого секретаря ЦК КПСС Н. С. Хрущёва, т. е. уже в начале правления генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева и вплоть до 1974 г. – самого плодотворного в истории советского кино – на развитие кино повлияли несомненные достижения социально-экономического развития СССР. Повышение уровня жизни, рост образовательного уровня советского народа, проникновение всё большего числа интеллектуалов в руководство страной, бóльшая, чем прежде, открытость окружающим странам – всё это сопровождалось более пристальным изучением недавнего прошлого, вызвало размышления об иных формах будущего социализма и дало толчок развитию всех родов искусства.

Дальнейший процесс «закручивания гаек» в идеологической и художественной жизни резко изменил творческий пейзаж, в результате чего многие «оттепельные» авторы не нашли себе места в искусстве 70-х гг. И, говоря о послеоттепельном времени, которое многим, помнящим его, представляется сейчас благополучным и стабильным по сравнению с постсоветским, надо всё же напомнить о тех социально-экономических процессах, которые в те годы коснулись практически всех и каждого.

С одной стороны, уровень жизни советского народа в период с начала 50-х по конец 60-х значительно вырос: большинство горожан переехали в отдельные квартиры, обзаведясь бытовой техникой и качественной мебелью; развитие туризма, в том числе и международного, предоставление второго выходного дня улучшили качество жизни миллионов рядовых граждан. С другой

стороны, массовое переселение освобождённых в годы оттепели сельчан в города вызвало серьёзные трудности со снабжением продовольственными товарами. А ведь рост уровня жизни всегда вызывает и рост потребностей, не исключая и оживление чисто потребительских настроений. Между тем удовлетворять эти возросшие потребности становилось всё труднее.

Было бы ошибочно приписывать только консервативности руководства КПСС несомненную рецессию, наступившую в СССР после длительного периода бурного, интенсивного развития. Процессы стагнации были вызваны и внешними причинами, в числе которых – переход мировых валют с золотого стандарта на нефте-долларовый, навязанный всему миру правящими глобальными империалистическими кругами (по инерции принято говорить – американскими, хотя это не совсем так). С 1971 г. добыча углеродов стала главным резервом для пополнения бюджета СССР, и на их добычу и переработку были брошены основные силы: ведь СССР, втянутый в гонку вооружений, должен был также развивать фундаментальную науку и оборонную промышленность. Между тем наша экономика лишилась дешёвой рабочей силы, какой её ранее обеспечивали многомиллионное полуграмотное крестьянство и заключённые ГУЛАГа. Пришлось установить высокие заработные платы не только «оборонщикам», но и всем категориям населения, связанным с добычей углеродов, а также по-прежнему поддерживать статусный уровень доходов работников управленческих и силовых структур. Эти показатели составляли, однако, обидный контраст с низкими зарплатами учителей, медиков, библиотекарей, научных сотрудников, т. к. ограниченные бюджетные средства не позволяли стимулировать трудовую мотивацию посредством такого повышения надбавок за квалификацию[22] и выслугу лет, которое было бы сравнимо с хорошей зарплатой.

Замедление роста доходов коснулось также инженеров: новые научно-технические разработки в области невоенной продукции всё медленнее внедрялись в производство. Это вызвало снижение трудовой мотивации у ИТР и ограничивало перспективы для их карьерного роста, для роста благосостояния их семей; это вообще понижало престиж многих профессий, для которых требовалось высшее образование и которые, казалось бы, ещё совсем недавно были столь активно востребованы в бурно развивавшемся СССР. А возникавший то и дело товарный дефицит усилил организованную преступность в сфере торговли, что впоследствии нанесло сильный удар по советской системе. Эти процессы отразились и на атмосфере в кино.

Начиная с 1974 г. советская кинематография перестала быть прибыльной, она вновь получала большую часть дохода от зарубежных фильмов, которым большинство наших картин уже безнадёжно уступало в зрелищности. Кассовые показатели в прокате фальсифицировались: часть средств, полученных от проката зарубежных фильмов, приписывалась к сборам от отечественных картин, дабы избежать обвинений в «недостаточно активной работе с советскими фильмами». Но в действительности зарубежные фильмы (а в прокат, естественно, приобреталась достаточно качественная продукция) во многом перехватывали лидерство в борьбе за советского зрителя. Заметно, что отечественные «хиты» проката начала 80-х гг. используют классические приёмы популярных зарубежных киножанров – боевика («Пираты XX века», реж. Борис Дуров, 1979), мелодрамы с элементами «ретро» и комедии («Москва слезам не верит», реж. Владимир Меньшов, 1980), фильма-катастрофы («Экипаж», реж. Александр Митта, 1980). В детском же кино заметно возросла частота экранизаций зарубежной литературы: так авторы реагировали на увеличение в прокате доли зарубежных детских фильмов и вообще на интерес ко всему заграничному. Этот интерес немало подогревался всё большей проницаемостью железного занавеса: появился хоть и очень ограниченный, но всё же организованный загрантуризм, прошла большая волна еврейской эмиграции начала 70-х, возросло количество браков советских граждан (в основном гражданок) с иностранцами и просто личных дружеских международных связей. Знакомство с прежде недоступным зарубежным миром, который на самом деле наши туристы всё равно знали недостаточно хорошо, стало для многих настоящим культурным шоком. На фоне возраставших экономических трудностей это стало поводом для сомнений в правильности того пути, по которому идёт СССР.

Руководство страны не находило (как со стороны казалось в те годы, и не искало) выхода из кризиса, чем вызывало у граждан СССР негодование и презрение: создавалось впечатление, что партийные бонзы думают только о сохранении status quo, во имя чего они готовы отгородиться стеной от насущных проблем рядовых советских граждан. На самом деле всё обстояло несколько иначе, хотя значительное повышение возраста правящей элиты, начиная с дряхлеющего Л. И. Брежнева, безусловно, стало фактором взаимного отчуждения поколений, в том числе и в рядах самой КПСС. Однако даже самые «возрастные» члены партии уже практически не помнили реальной капиталистической действительности. По-видимому, ничто другое не оказало столь сильного влияния на последующий

выбор пути перестройки и модернизации страны, как это естественное снижение страха перед возвратом к «рыночным отношениям», что также отразилось и в кино тех лет.

Поэтому представляется также уместным дать последующему временному отрезку истории кино, т. е. начиная со второй половины 70-х до первой половины 80-х гг. XX в., определение «предперестроечный». Ведь многих ярких и активных деятелей этого периода ждали важные и значительные (как бы ни оценивать это значение) свершения в последующие годы: Элем Климов и Андрей Смирнов, Сергей Соловьёв и Никита Михалков, Рустам Ибрагимбеков и Игорь Масленников… Различия, которые характеризуют послеоттепельный и предперестроечный периоды, выражаются прежде всего в постепенной деградации отличительных качеств советского кино, которая началась во второй половине 70-х гг. прошлого века.

Усталость от идеологии, когда-то сформировавшей сильные качества советского кино, но уже не отвечающей запросам времени, нашла своё выражение в затруднении сценарно-редакторской работы. Таким образом, для многих авторов той нишей, где они могли работать и высказываться по интересующим их и зрителей вопросам, хоть и в завуалированной форме, становится детское кино. Точнее, уже не совсем детское, не только для детей и даже в чём-то – вовсе не для детей. Киновед Виталий Трояновский отмечает[23] – именно как характерное явление кино хрущёвской оттепели – появление в те годы большого количества «недетских фильмов о детях», т. е. художественных фильмов, в которых ребёнок – или протагонист, или один из главных героев, однако эти картины адресованы вовсе не пионерам и школьникам.

Переживания маленького героя, вступающего на путь познания, для «оттепельного» автора были удобным метафорическим приёмом. Так было удобнее выразить, например, неоднозначность новой картины мира, которая предстала перед мысленным взором советских людей в результате политики «преодоления культа личности» и большей открытости страны для некоторых, прежде запретных веяний. Ведь к началу оттепели в СССР, где вроде бы восстановили разрушенные войной города и заводы и росло народонаселение (иллюзия, усиленная второй волной миграции сельчан в города), уже вступало в жизнь поколение рождённых в 30-е. Редкий человек этого возраста не потерял на войне или в ходе репрессий какого-нибудь близкого родственника (чаще всего отца), а голодное, тревожное детство было за плечами практически у всех. Отсюда пристальный интерес к теме недавнего прошлого, и образ маленького героя

этих фильмов был в какой-то мере созвучен взрослому зрителю. Так, Фёдор Малый из фильма «Два Фёдора» (реж. Марлен Хуциев, 1958) и Иван из «Иванова детства» (реж. Андрей Тарковский, 1962) – подростки, обожжённые войной и лишённые детства в родной семье, – живо напоминали зрителям о недавнем прошлом воевавшей страны, наводили их на тяжёлые размышления о цене Победы (как показало время, эти рефлексии не прекратились и по сей день).

Вместе с тем индустриальный и культурный подъём, который переживала страна, естественным образом располагал авторов тех лет к созданию произведений, исполненных света и надежды: «Человек идёт за солнцем» (реж. Михаил Калик, 1961), «Серёжа» (реж. Георгий Данелия и Игорь Таланкин, 1960) и других картин, в которых свет побеждает не то чтобы тьму, а, скажем так, тень. *«Существует убеждение, что настоящим автором оттепельной утопии был Хрущёв и его придворные идеологи. История кино это опровергает. Утопия присутствует в ряде фильмов в вариантах, имеющих мало общего с официальным. Она происходит из особого умонастроения, свойственного середине нашего века, и объясняется усталостью от великих потрясений первой его половины. Причём надежда на иную участь для новых поколений черпается не столько из благоприятного общественного климата, сколько из обновляющей силы природы. В знак окончания эпохи непрерывных социальных и нравственных катастроф и появляется на экране солнечное дитя 60-х»*[24], – пишет Виталий Трояновский. Там же он отмечает фильм Юлия Райзмана «А если это любовь?», который в том же 1962 г. предвосхитил целое направление отечественного кино следующего периода – фильм о старшеклассниках.

Это направление кинематографа для детей и подростков также имеет корни в литературе. Школьная повесть была широко разработанным жанром детской литературы: первой советской школьной повестью считается «Республика ШКИД» Григория Белых и Леонида Пантелеева (написана в 1926 г., издана в 1927 г., в 1966 г. экранизирована Геннадием Полокой). Впрочем, и в дореволюционной литературе этот жанр представлен достаточно широко: достаточно вспомнить «Очерки бурсы» Николая Помяловского (1863) и повесть Николая Гарина-Михайловского «Гимназисты» (вторая, после «Детства Тёмы», повесть в тетралогии о Тёме, вышедшая в 1895 г.). В период с 1903 по 1918 г. несколько книг о гимназистах и об институтках выпустила популярная в те годы детская писательница Лидия Чарская – сама сирота, для которой воспитательное заведение стало домом. В период с 1940 по 1989 г. школьные повести

написали около 40 авторов (подсчёт приблизительный: допускается, что не все произведения, написанные на языках народов СССР, были известны русскоязычному читателю).

Однако феномен советского «школьного» фильма – не только в том, как много в те годы было сделано серьёзных, талантливых картин о проблемах школы. Существенное отличие школьного фильма конца 60-х и 70-х гг. – в том, что они сделаны не только для школьников и вообще не для просмотра в какой-то одной целевой аудитории. Их задача – вызвать открытую дискуссию между различными группами зрителей, объединённых школой. Это родители и дети, учителя и ученики, учителя и родители… Интерес к школьным фильмам со стороны прессы и общественных организаций был огромен. Каждая более или менее заметная школьная картина обсуждалась в прессе, причём слово предоставлялось и педагогам, и учащимся, и самим кинематографистам, и даже деятелям общественных наук. Школьный фильм был в те годы едва ли не единственной дозволенной площадкой для публичных дискуссий в связи с кино. Дозволенной – именно в связи с тем пристальным государственным и общественным вниманием к делу воспитания молодёжи. В школьном фильме учебное заведение было если не метафорой системы, в которой учителя олицетворяли «власть», а ученики – «народ», то как минимум – неким срезом общества. Этот приём известен со времён повести немецкой писательницы Кристы Винслоэ «Вчера и сегодня», дважды экранизированной под одним и тем же названием «Девушки в униформе» – Леонти-ной Саган в 1931 г. и Гёзой фон Радваньи в 1958 г.

Кроме того, в таком фильме, особенно – из жизни старшеклассников, все возникавшие сюжетные коллизии выглядели как модель неких общественных проблем. И эти конфликты ещё мог разрешить кто-нибудь из взрослых персонажей: авторы того времени ещё надеялись на прямой диалог между «властью» и «народом». Как показал последовавший период перестройки, диалог перерос в противостояние и конфликты, участники которых уже не различали «своих» и «чужих», а потом стоявшие по разные стороны баррикады неоднократно поменяли позиции и смешались между собой. Примечательно, что в школьных фильмах конца 60-х – начала 70-х гг. практически отсутствует такой персонаж, как старший пионервожатый или комсорг, действующий не как представитель государства, персонифицированного в образах учителей, но с позиции иной силы – общественной организации. На этом мы остановимся позже, а пока отметим мысль о том, что мечта о новом человеке в

прекрасном новом мире действительно оказалась утопией и что мирное детство с гарантированным правом на бесплатное образование и здравоохранение – это ещё не достаточное условие формирования здоровой, гармоничной личности. *«Учим мы их, учим… Образ Рахметова, образ Чацкого, сеем разумное, доброе, вечное, а потом летит всё куда-то, в свадьбы с кооперативным приданым»*, – печально констатирует завуч из фильма «Дневник директора школы» (реж. Борис Фрумин, 1975).

Такой мотив отчётливо звучит во многих фильмах, и не только школьных. Вот эпизод из фильма «Мой друг Иван Лапшин» (реж. Алексей Герман, 1984), в котором пионер, демонстрируя свой «живой уголок» зрителям, собравшимся на спектакль о перековке (т. е. о социалистическом перевоспитании воров и проституток), сообщает им о неудаче юннатского эксперимента. В результате совместного проживания лисы и петуха в одной клетке лиса всё же съела петуха, потому что в ней сказался природный инстинкт хищника, *«по-видимому, не окончательно погашенный»* (юннат ещё не готов сказать: «по-видимому, неистребимый», но это слово мысленно произносит зритель, на что и рассчитывают авторы). Признание юнната сменяется сценой провала театрального спектакля о перековке. Дальнейшие эпизоды (неудачное объяснение Лапшина в любви к Адашовой и рейд в логово бандитов с их «непогашенными инстинктами», чуть не стоивший жизни неопытному Ханину) выстраиваются соответственно главной мысли фильма: ностальгическое воспоминание о раннем советском времени вовсе не отменяет трезвого взгляда на утопическую основу «социального эксперимента», каким видится авторам и сам советский строй.

Разумеется, детские фильмы различались соответственно возрасту адресной категории. Чем старше зритель, тем больше правдоподобия и полемичности, тем меньше лакировки и убедительных счастливых финалов. Это отчётливо видно на примере экранизаций книг, официально дозволенных для детско-юношеского чтения: готовая сюжетная канва не лишала экранизаторов возможностей авторской интерпретации. Но на выбор первоисточника влияли актуальные тенденции кинопроцесса.

Нескоро сказка сказывается. Волшебство на экране

Детское кино и в особенности киносказки – золотой фонд советского времени. В постсоветские годы бывшая Центральная студия детских и юношеских фильмов им. Горького сводила концы с концами только за счёт продажи на ТВ и за границу своей продукции прежних лет. Это были экранизации арабских сказок («Волшебная лампа Аладдина», реж. Борис Рыцарев, 1966), или европейских («Король-Олень», реж. Павел Арсенов, 1970, по Карло Гоцци), или советских литературных («Кольца Альманзора», реж. Игорь Вознесенский, 1977, по мотивам пьесы Тамары Габбе «Оловянные кольца»). Говоря о престиже советской киносказки, упомяну хотя бы такой факт: фильм «Морозко» (реж. Александр Роу, 1965) стал в Чехословакии (и до нынешнего времени является в постсоциалистических Чехии и Словакии) своего рода «культовой» новогодней картиной (как у нас «Ирония судьбы, или С лёгким паром!»). Без фильма «Морозко» в этих странах не обходится ни один телеэфир 31 декабря! Ничего удивительного: сказка – в природе драматических искусств. Напомним читателю слова Ролана Быкова из его интервью газете «Московский комсомолец» от 25 марта 1981 г.: *«Сказка – это традиция. Мимо этого жанра не прошёл ни один крупный русский писатель»*. И кино тоже использовало сказку буквально с первых своих шагов.

Фантастические мотивы фильмов Жоржа Мельеса, основателя и кинофантастики, и киносказки – это не только «Путешествие на Луну», но и первая в мире интерпретация в кино сюжетов сказок «Золушка» (Cendrillon, 1899) и «Красная Шапочка» (Le petit chaperon rouge, 1901, впоследствии – более 16 экранизаций в разных странах и различных жанрах), а в 1903 г. – фильм «Королевство фей» (Le royaume des fées), который считается первым в истории мирового кино произведением жанра фэнтези. В статье Тамары Сергеевой «Детские фильмы. Начало века»[25] упоминается первая русская киносказка «Дедушка Мороз» (авт. сцен. и реж. В. Гончаров, 1910), фильмокопия которой, к сожалению, не сохранилась.

Особая роль киносказок советского периода состояла ещё и в том, что это был практически единственный жанр, в котором наши авторы, несмотря на ограниченность финансовых ресурсов, были не только вровень с Голливудом по зрелищности и культуре фильмопроизводства, но даже порой опережали его, создавая при

этом воистину авторские произведения. Производство киносказок ещё до войны значительно продвинуло вперёд развитие техники комбинированных съёмок (в СССР не употребляли голливудский термин «спецэффекты»). Советские киносказочники в числе первых испытали многие технические новшества. Это прежде всего стереокино: объёмное изображение и звук тогда ещё не называли термином 3D, но эти технологии значительно раньше Голливуда использовались в фильмах Александра Роу «День чудесных впечатлений» (1949) и «Майская ночь, или Утопленница» (1952); в картинах Бориса Рыцарева «Ученик лекаря» (1982) и «На златом крыльце сидели…» (1986). А также – вариоэкран: фильмы Ролана Быкова «Айболит-66» (1966) и «Автомобиль, скрипка и собака Клякса» (1975).

При этом бюджет у наших киносказочников был значительно ниже, чем у заокеанских, и ни на какие авторские отчисления от проката им рассчитывать не приходилось, что, несомненно, огорчало их, учитывая неплохие показатели посещаемости детских картин. Мало этого – постановщики детских картин, в отличие от авторов «взрослых» фильмов, не получали так называемое потиражное вознаграждение. Дело в том, что «потиражные» авторам фильма приходили тогда, когда все фильмокопии завершали свой первоэкранный оборот по кинотеатрам огромной страны. Но детская картина прокатывалась медленно. Ведь детский зритель, в отличие от взрослого, – это не спонтанная публика, приходящая в зрительный зал под воздействием рекламы, или «сарафанного радио», или «на артиста», а специально организованная. И этой тяжёлой, неспокойной работой занимались не только воспитатели в детских учреждениях, учителя и пионервожатые, но и методисты по работе с детьми – такая ставка существовала в советские годы при всех крупных кинотеатрах[26].

Специализированные детские кинотеатры работали в каждом областном центре. Но даже в этих условиях, при которых производство и прокат детского кино представляли собой мощную отрасль киноиндустрии, развивавшуюся в соответствии со всей тогдашней идеологической работой, производство детских фильмов, особенно киносказок, было в материальном смысле не очень-то выгодным как для автора, так и для киностудии. Например, взрослый фильм о современности снимать можно частично в интерьерах, актёры могут работать в своих личных одеждах за небольшую доплату к гонорару, и при этом (при соответствующих условиях, конечно) картина может пользоваться успехом и быстро принести доход. А для фильма-сказки надо не только придумывать и строить сказочные

декорации, но и костюмы шить, и реквизит изготавливать, и гримы особые придумывать – словом, этот киножанр был, что называется, планово затратным. Создание студии «Союздетфильм», работа на которой давала возможность режиссёрам, снимая довольно часто, получать хотя бы зарплату (они ведь её получали только на съёмках!), а также – постановочное вознаграждение, было вызвано не только творческими причинами, но и чисто денежными.

Финансовый план Центральной ордена Ленина студии детских и юношеских фильмов им. Горького, которая отчасти и по этой причине производила не только детские фильмы (вспомним картины Сергея Герасимова, Станислава Ростоцкого, Василия Шукшина, Татьяны Лиозновой), учитывал особенности прокатно-возвратного механизма детского кино. Потиражное вознаграждение авторам детского фильма не выплачивалось. Они получали только гонорар соответственно категории картины, которую присваивало Госкино, и зарплату на съёмках соответственно своей квалификационной категории. Но для штатного режиссёра студии им. Горького получить постановку детского фильма – и, соответственно, зарплату и т. п. – было несколько проще. Кстати, частота экранизаций русских народных сказок и сказок Г.-Х. Андерсена объяснялась именно тем, что на студии им. Горького хранились в изрядном запасе и костюмы, и парики, и обувь, и бутафория именно для картин соответствующей фактуры и не надо было придумывать, выпиливать, клеить, раскрашивать, клепать и шить всё это заново.

Фильмы-сказки, с которых и начиналось знакомство маленького кинозрителя с экранным искусством, переняли многое из правил, уже достаточно разработанных в детский литературе. Основы жанра литературной сказки были заложены ещё в конце XVII в. Сначала были обработаны и изложены грамотным литературным языком народные сказки. Первопроходцем стал француз Шарль Перро (1697 г. – сборник «Сказки матушки Гусыни»), а затем – немец Иоганн Карл Август Музеус (пятитомный сборник «Народные сказки немцев», собранный в 1782–1786 гг., издал уже после его смерти в 1811 г. друг Музеуса, поэт Кристоф Мартин Виланд). Начало систематическому собиранию сказок положили братья Гримм (1812–1814 гг. – сборник «Домашние и семейные немецкие сказки») и другие представители немецкой мифологической школы в фольклористике. В России этнограф Александр Николаевич Афанасьев выпустил в Москве в 1870 г. сборник «Русские детские сказки», а этнограф-собиратель П. В. Шейн выделил детский фольклор в особую область науки. Перечень,

разумеется, неполный, к тому же современные исследователи ставят «пионерам» в упрёк уничтожение первых вариантов записанных ими сказок: для современного учёного «сырые» тексты представляют больший интерес, чем обработанные. Но именно эти литературно переработанные народные сказки, к которым церковь относилась осторожно, а то и отрицательно (из-за таких персонажей, как говорящие животные, волшебники, даже нечистая сила), заложили основу литературы для детского возраста ранее, чем появились авторские детские книги. При публикации сказок в книгах для детского чтения требовалось соблюдать определённые условия: внятно выраженное нравственно-воспитательное содержание сказок, авторских или обработанных, отсутствие чрезмерно устрашающих сцен и описаний, которые могли бы навредить детской психике.

В правила искусства для детей советского периода всё это перешло почти автоматически. Любое потенциально травмирующее воздействие киностражилки не укрылось бы от пристальных взоров педагогов и психологов и могло бы дорого стоить и постановщику, и редактору. Со временем решилась также проблема фантастических мотивов, и были восстановлены в своих правах и волшебники, добрые или злые, и феи, и чудесные превращения, и невероятные похождения героя (обычного советского школьника) в сказочной стране (где он, естественно, устраивал социалистическую революцию против глупого короля, правившего сказочным королевством при помощи злых волшебников). В своей дипломной работе, которую можно прочесть во ВГИКе (она хранится в кабинете истории отечественного кино), киновед Наталья Тендора пишет (с. 19): *«Продолжением традиции гражданской и сатирико-политической сказки в советское время стала новая богатырско-приключенческая разновидность жанра революционного содержания. К ней можно отнести романтическую сказку Ю. Олеши “Три толстяка” (1924). Революционной сказкой следует назвать и “Мальчиша-Кибальчиша” А. Гайдара. Обе они были экранизированы: “Мальчиш-Кибальчиш” дважды, а “Три толстяка” – даже три раза»*. Добавим ещё, что «Три толстяка» Юрия Олеши – произведение, сохраняющее черты и героической сказки, и мистерии Пролеткульта: написанная в пору расцвета этого движения, сказка Юрия Олеши впитала в себя такие обязательные элементы пролеткультовского театрального представления, как победоносное народное восстание, которым завершается сюжет в пролеткультовском спектакле. В «Трёх толстяках» восстание предшествует раскрытию тайны Суок, оказавшейся сестрой наследника Тутти. Некоторая перекличка с эстетикой Пролеткульта – в сюжетных мотивах, связанных с

цирком, который в этой сказке даёт именно площадное представление. Во время написания сказки «Три толстяка» любой ребёнок, живший в большом городе, легко узнал бы знакомые ему уличные инсценировки типа «Ленские события», «Красная Армия», «Речь Плеханова у Казанского собора в 1876 году», «Декабрьское восстание рабочих в Москве в 1905 году». А гимнаст Тибул и оружейник Просперо, возглавившие народное восстание против трёх толстяков, похожи на характерных персонажей пролеткультовских пьес: «*Тема революционного героя выливалась в тему мессии, пришедшего из будущего и ведущего за собой покорную паству»,* – пишет историк театра Д. Золотницкий[27]. Не случайно в рассматриваемый нами период ни одна из этих «богатырско-приключенческих» революционных сказок не заинтересовала серьёзных экранизаторов. Напротив, на детском экране появились не только вполне положительные царевичи и царевны, принцы и принцессы, но также и добрые короли («Золушка») и мудрые князья («Руслан и Людмила»). Женитьба положительного героя на царевне, принцессе или доброй волшебнице («Варвара-Краса, длинная коса») – традиционный элемент сказочного сюжета – стала обычным финалом фильма-сказки. Так сказка, народная и литературная, заняла положенное ей место в воспитании подрастающего поколения.

Особое значение приобрела киносказка в послевоенные годы, когда на советские экраны хлынул поток зарубежных картин, сначала «трофейных», а затем – фестивальных. Здесь прежде всего следует назвать двух классиков волшебной киносказки советского периода – Александра Роу (1906–1973) и Александра Птушко (1900–1973).

Александр Артурович Роу – выпускник киношколы Б. В. Чайковского и драматического техникума им. Ермоловой в Москве. Литературной основой большинства фильмов Роу были русские народные сказки (реже – литературные первоисточники и авторские сценарии). При этом Александр Роу не был этническим русским. Сын гречанки и ирландца, бросившего семью на произвол судьбы в годы революции, Роу был родом из тяжёлого детства, полного печалей и нужды. Именно это, возможно, и определило его выбор своего места в кино: как и некоторые другие деятели искусства, чья жизнь началась с невзгод и лишений (Корней Чуковский, Мэри Пикфорд, Илья Фрэз), Роу всю жизнь охотно «возвращался в детство», как будто доигрывая в ребячьи игры, которые ему не по своей воле пришлось оставить раньше времени. Кино для детей, которое для многих авторов бывает просто виражом судьбы, стало для Роу естественной сферой творческого самовыражения.

Экранизированные Александром Роу русские народные сказки соответствовали стилистике этого жанра, что подметил Ролан Быков: *«Меня потрясает, что в подлинно народных русских сказках нет личности неодолимо злой. Есть неодолимо добрая. Даже Баба-Яга (уж какая вредная бабка!) – а договориться с ней всегда можно. Она Ивану-царевичу и дорогу покажет к Кащею, и накормит даже с дороги. Даже создавая образ Кащея Бессмертного, народ создал легенду о смерти [Кащея] Бессмертного – пусть где-то на дубу, в сундуке, в щуке, в селезне, в яйце, на кончике иглы – но всё-таки есть конец жизни недоброго. Это присутствие надежды на преодолимость зла»*[28]. В соответствии с этой особенностью русской сказки Роу использовал специфическое дарование актёра Георгия Милляра – «лучшей Бабы-Яги Советского Союза», олицетворявшего психическое здоровье советской киносказки: ведь созданные Милляром образы ведьм, леших, водяных, кощеев и чертей не смогли бы по-настоящему напугать и малыша! (Для сравнения задумаемся, бесследно ли для современных детей проходит та аудиовизуальная агрессия, которой они подвергаются во время бесконтрольного просмотра всевозможных ужастиков, компьютерных «стрелялок», «взрывалок» и «мочилок»? – *Ю. Х.*) Роу серьёзно и систематически изучал фольклор, собирал в особую тетрадь под названием «О том, о сём, но по поводу…» все речевые обороты, поговорки, все сказочные мотивы, которые могли пригодиться для фильма-сказки. Он ввёл в действие фильма зачин, который исполняли «народные сказители» (в четырёх его последних фильмах сказительницу играла актриса Анастасия Зуева, внешне напоминавшая очень популярную исполнительницу народных песен Лидию Русланову). В детстве Саша Роу ещё застал подлинных сказителей-бахарей из простого народа; он понял, что с давних пор не только словесное содержание сказки, но и её, так сказать, декламационная подача для маленьких слушателей подчинялась правилам определённого стиля. Черты народного сказочного повествования Роу максимально переносил в свои фильмы-сказки.

Роу не был изобретателем новых технических трюков и спецэффектов, он использовал уже известные и отработанные приёмы, не уставая подчёркивать, что его цель – не ставить чудо выше человека. Придавая большее значение сочетанию визуальных образов с музыкальными темами, Роу также успешно работал на съёмочной площадке с детьми, в том числе для создания соответствующих эффектов, с близнецами («Королевство кривых зеркал», «Золотые рога»); с дрессированными животными. Роу владел секретами детского

юмора и умел выдерживать нужный темп, при котором маленькие зрители не успевали заскучать, но при этом и сюжет фильма, и его мораль были доступны их пониманию. Но при этом зрителям постарше – родителям или старшим братьям-сёстрам – тоже не было скучно.

Фильм Роу «Варвара-краса, длинная коса» (1970) снят по мотивам сказки В. А. Жуковского «Сказка о царе Берендее, о сыне его Иване-царевиче, о хитростях Кощея Бессмертного и о премудрости Марьи-царевны, Кощеевой дочери». Когда-то царь Еремей по глупости обещал отдать злому подводному волшебнику Чуду-юду своего сына и приказал подменить младенца рыбацким сыном Андреем, но слуги тайно сделали двойную подмену. Итак, ленивый и нахальный царевич отправляется в подводное царство, где главная героиня Варвара, дочь злого подводного царя по имени Чудо-юдо (Г. Милляр), сама же – добрая волшебница, упорно сопротивляется всем попыткам Чуда-юда втянуть её в злые дела и порывает с нечистью, среди которой она выросла. Варвара, конечно, влюбляется в главного положительного героя – рыбацкого сына Андрея. Она помогает ему выбраться на волю и уходит с Андреем в мир людей. От вопроса о том, есть ли у человека свободный, независимый выбор, есть ли у него личные качества, которые свойственны только ему одному и ни от воспитания, ни от наследственности не зависят, марксистско-ленинская идеология уходила, осуждая «буржуазные теории детерминизма». А сказка просто давала зрителю надежду.

Изобразительное решение киносказок Александра Роу напоминало иллюстрации к детским книгам: в них преобладали тёплые тона, плавные линии, при этом даже отрицательные персонажи не выглядели чрезмерно отвратительными (скорее – смехотворными), а положительные – нереально сильными и ловкими. Традиционное место действия русской киносказки – изба и лес, терем и поле, подводное или иноземное царство и т. п. – со временем, по мере развития урбанизации, выполняло не только иллюстративную, но в каком-то смысле и просветительскую функцию. Ведь с каждым годом всё больше советских ребят рождались уже не в деревнях и сёлах, а в городах. Они не знали, что такое веретено и прялка, ухват и заслонка, полати и коромысло, сани и телега; лапти и сарафаны давно вышли даже из сельского быта. Образы «иноземцев» также давали детям первое в их жизни представление об историческом костюме – как отечественном, так и зарубежном. Но самое главное в диалогах персонажей – это народная речь, которая за советские годы подверглась определённой нивелировке ввиду массового прослушивания радио- и телепередач.

Кстати, если первоисточник представлял собой не фольклорный и не литературный сюжет, а плод фантазии советского автора, случалось всякое. Так, режиссёр Михаил Юзовский вспоминает, что авторов сценария его фильма «Там, на неведомых дорожках…» Аллу Ахундову и писателей Эдуарда Успенского и Аркадия Хайта назвали «монархистами» (sic!), потому что в их киносказке пионер Митя попадает в волшебное царство в тот момент, когда доброго царя Макара сместили с трона, и его место занял Кощей Бессмертный. По редакторской логике, пионер Митя способствовал реставрации монархии! М. Юзовскому этот намёк стоил длительного простоя…[29] Царь в советских киносказках, как правило, был комическим персонажем. Чаще всего его играл пузатый щекастый актёр комедийного амплуа. Возможно, на формирование этого киносказочного персонажа повлияла официальная точка зрения на последнего реального русского царя – Николая II. И чем дальше были от советского кинозрителя события революции 1905 г., в которой даже ветераны киносказки, Александр Роу и Александр Птушко, личного участия не принимали, тем менее пугающим выглядел на экране советской киносказки русский царь. Это и неудивительно: ведь основными политическими противниками советской власти давно уже были не какие-нибудь жалкие недобитые монархисты, а как раз буржуазные (или троцкистские) деятели. Поэтому иногда экранному монарху позволялось быть резонёром – так, в фильме «Золушка» именно король в исполнении Эраста Гарина, вовсе не самодур и не злодей, произносил финальный морализаторский монолог со знаменитыми словами «связи связями, но надо ведь и совесть иметь». Такая реплика, по-видимому, выглядела вполне политически уместной в обстановке 1946 г., когда Сталин всем так или иначе давал понять: несмотря ни на какие заслуги (например, военные или революционные) и личные связи, нечего и пытаться «вертеть» главой государства. Киноперсонажем становится не только царь или король, но и хитрый, властолюбивый придворный, которому пора бы «дать укорот». Образ царя изменился только в фильме А. Птушко «Руслан и Людмила» (1972), но об этом – позже.

Более или менее страшной могла быть только экранная «нечистая сила» – Кощей Бессмертный с его инфернальными чертами. Лешие, водяные, баба-яга и прочие персонажи в русской киносказке не отличалась особо пугающими «готическими» чертами: в последнем фильме Роу «Золотые Рога» (1973) три второстепенных персонажа были обозначены в титрах как «весёлые лешаки», что-то типа обычных хулиганов. Этот фильм

был лишён каких-либо амурных мотивов: героиня в исполнении Раисы Рязановой освобождала не возлюбленного, а своих детей. Теперь, после всего того, что случилось с детским кино, картина воспринимается как некое завещание великого художника, как призыв защитить хрупкое детство от надвигавшихся на него злых сил. Вот что пишет петербургская исследовательница Марина Савчук: *«Ещё сто лет назад <…> в Англии обследование выяснило, что кинематограф играет значительную роль в деле увеличения детской преступности. “На воображение детей особенно действуют картины, иллюстрирующие похождения разных Фантомасов и Люпенов”, – сообщал выходивший в Питере журнал “Воспитание и обучение” в № 2 за 1917 год. <…> Подтверждением этого служат и слова игумена Киприана (Ященко), который в ноябре 2010 года за круглым столом “Российский кинематограф для детей и юношества. Вчера. Сегодня. Завтра” рассказал, что обитатели нескольких детских тюрем* (sic! – *Ю. Х.*) *на его вопрос, на каких героев они хотят быть похожими, в основном называли персонажей различных боевиков <…>. В Новосибирске после просмотра фильма о Гарри Поттере двадцать детей десяти-одиннадцати лет, подражая герою картины, выпили зелье из купороса. А одна маленькая девочка, насмотревшись жестоких мультфильмов, выпрыгнула из окна. Её, к счастью, удалось спасти. На вопрос, почему она это сделала, девочка ответила, что видела, как в мультике герой расплющился в лепёшку, а потом встал и пошёл. <…> пятилетний Ваня, большой любитель импортных мультиков, которые ему, не глядя, покупают родители, в очередной раз посмотрел мультфильм о Геркулесе, а потом во время прогулки по Аллее Героев на мой вопрос, кто такой герой, убеждённо ответил: “Герой – это тот, кто всех убивает!” <…> Но сегодня вопрос о цензуре как воплощении заботы государства о детях поставлен в России так. 21 декабря 2010 года Думой был принят Закон “О защите детей от информации, причиняющей вред их здоровью и развитию”. Этот закон “пробивали” 13 (тринадцать!) лет… чтобы он смог вступить в силу только через 2 (два!) года после его принятия – 1 сентября 2012 года, когда наступит время другого президента и других законодателей»*[30].

В этом тексте стоит обратить внимание на слова «не глядя, покупают». Да, многие постсоветские родители по привычке доверяют репертуару: раз написано «для детей», значит, можно брать! Однако репертуарных комиссий давно нет, и только через двадцать с лишним лет после смены режима был робко поставлен вопрос об ограничении мата на экране и в эфире. Поэтому доверие к продукции «для детей» выглядит неоправданным. А вот

в советское время защита детства осуществлялась многими государственными и общественными институтами. Не всё в их деятельности было идеально. Однако существенно, что любая детская картина была в равной степени обращена к любому советскому ребёнку – к сироте из детдома и к ребёнку из семьи любого социального слоя, любой национальности. И здесь трудно переоценить роль киносказки.

На протяжении большей части советского периода зарубежные детские фильмы, изредка появлявшиеся на наших экранах, не могли составить серьёзную конкуренцию отечественным. Во-первых, они и снимались за рубежом в меньшем количестве, чем у нас, а для советского проката закупалась ещё и далеко не вся кинопродукция. Во-вторых, образный язык советского кино для детей отличался от зарубежного и был нашим детям понятнее. Исключение составляет разве что продукция компании Walt Disney, оказавшая влияние на всю мировую анимацию, в том числе и советскую, поэтому наши ребята смотрели «диснеевские мультики» живо, активно и с удовольствием. Однако, зная, что грань между подростковым и юношеским возрастом весьма условна, наши авторы (особенно те, кто владел не только творческими, но и техническими навыками) не дремали и стремились освоить некоторые приёмы популярных у зрителя зарубежных киножанров, например фэнтези.

Так, другой выдающийся советский киносказочник Александр Лукич Птушко, у которого все фильмы были экранизацией какого-нибудь литературного первоисточника, в глубине души несколько тяготился ролью «детского режиссёра», которую ему отвело советское киноначальство. Птушко считал, что он давно уже «перерос эти рамки». Сохранились свидетельства его неоднократных предложений экранизации «Тараса Бульбы», которые руководство отклоняло под разными предлогами. В дальнейшем, после исполнения одного из таких многолетних заветных желаний, т. е. экранизации поэмы А. С. Пушкина «Руслан и Людмила» (не детской, но как минимум юношеской), Птушко уже безо всякого принуждения выразил желание экранизировать вполне детскую «Спящую красавицу». Главную роль должна была играть красавица Наталья Петрова, которой Птушко на съёмках «Руслана и Людмилы» говорил: «Играешь ты так себе, но “спишь” ты божественно!» – настолько красивой получалась её героиня Людмила, погружённая в чародейственный сон. Прошло даже несколько репетиций. Исполнению замысла помешала смерть Птушко, т. к. на тяжёлых, тем более для немолодого постановщика, съёмках «Руслана и Людмилы» он

окончательно подорвал своё здоровье[31]. Трудно представить себе, какие фильмы мог бы снять Птушко, если бы он смог перейти во «взрослую» категорию раньше, и какой бы он представлял свою интерпретацию сюжета «Спящей красавицы». Но в картинах Александра Птушко заметны элементы жанра фэнтези, который в наше время отделяют от жанра собственно киносказки этим особым термином (самому Птушко, скорее всего, неизвестным).

Кстати, среди фильмов-сказок советского периода есть немало, по сути дела, фэнтези. Так, дважды экранизировалась совершенно не детская «Лесная песня» Леси Украинки (Виктором Ивченко в 1961 г. и Юрием Ильенко в 1981 г.); после мультфильмов по детской сказке была перенесена на экран тоже не вполне детская пьеса А. Н. Островского «Снегурочка» (1969) – второй и последний режиссёрский опыт Павла Кадочникова. Однако такие попытки были нечастыми. Ведь бюджетные средства на экранизацию сказок выделялись в рамках идеологической концепции воспитания подрастающего поколения. И всё, разрешённое в рамках пропаганды классической литературы, должно было соответствовать уровню понимания ребёнка. А жанр фэнтези просветительским задачам искусства не отвечает. Следовательно, художник, вопреки всему желавший работать в этом жанре, должен был найти какое-нибудь образовательное содержание картины – например, в области изобразительных искусств.

Перед «Русланом и Людмилой» А. Птушко снял «Сказку о царе Салтане» (1966), которая для него была серьёзной заявкой на желанное «взрослое кино». И, хотя данная картина не относится к рассматриваемому хронологическому периоду, стоит на ней остановиться. После «Сказки о царе Салтане» Птушко добрых четыре года ничего не снимал, упорно добиваясь разрешения на «Руслана и Людмилу» – свою, как выяснилось потом, лебединую песнь. «Сказка о царе Салтане» имела большой зрительский успех, в том числе – благодаря использованию технических новшеств. В этом направлении Птушко всегда опережал своих товарищей по цеху: между прочим, многие технические секреты его «Нового Гулливера» (1935) так до сих пор и не разгаданы. Есть сведения, что Птушко якобы получил предложение о работе от самого Диснея, потрясенного комбинированными кадрами фильма «Золотой ключик» (1939), но отклонил это более чем соблазнительное предложение с «гордостью, присущей советскому человеку». Конечно, на самом деле А. Птушко просто понимал, что из СССР его не выпустят (или потом не впустят, или – впустят, но предложат поменять

московский адрес на поселение в «отдалённых регионах»…). Известно также, что фильмы Птушко пристально изучали за океаном. Так, «Илья Муромец» был перемонтирован для англоязычного проката и шёл в США под названием «Меч и дракон», а «Садко», соответственно, «творчески переделали» в «Золотое путешествие Синдбада» (реж. Гордон Хесслер, 1973). Режиссёр и продюсер Роджер Корман, обучавший профессии таких режиссёров, как Фрэнсис Форд Коппола, Питер Богданович, Мартин Скорсезе, Джеймс Кэмерон, в качестве учебных пособий использовал фильмы Александра Птушко.

Для «Сказки о царе Салтане» Птушко получил невиданные прежде возможности – и технические, и творческие. Картина была широкоформатная, поэтому она демонстрировалась только в тех кинотеатрах, где имелась проекционная аппаратура этого типа. Образ князя Гвидона в исполнении Олега Видова вызывал у знающих зрителей ассоциации с миниатюрами раннего средневековья, а царица (Лариса Голубкина), особенно – в эпизоде запечатывания её с сыном в бочку, выглядела как Богоматерь в своём красно-коричневом платке-омофоре, традиционном для иконографии. Костюм и головной убор Царевны Лебедь, в образе которой отразились мифологическая Изида и античная Диана[32], был разработан с использованием индийских мотивов. «Индийская тема» отозвалась впоследствии в судьбе забытой ныне солистки Большого театра Ксении Рябинкиной, сыгравшей Царевну Лебедь со звездой во лбу и месяцем под косой. Обладая менее ярким, чем её красота, драматическим дарованием, К. Рябинкина после успеха в «Сказке о царе Салтане» могла бы ожидать новых заманчивых предложений (почему таковых не последовало – см. ниже). Но получила вместо этого только выговоры в ГАБТе – за пропуски репетиций из-за съёмок. Однако именно с Востока, из Индии (sic!) пришло предложение от Раджа Капура сыграть одну из главных женских ролей в его фильме «Моё имя – клоун» (1970). Картина в Индии имела огромный успех, которым советской красавице, увы, не удалось воспользоваться: на целых пять лет (огромный срок для балерины!) Рябинкину сделали невыездной – во-первых, завидовали её красоте, поклонникам и необычным творческим успехам. Во-вторых, в те времена семейственность не поощрялась, а в ГАБТе работала и сестра Рябинкиной Елена (более известная как балерина), и мать, тоже бывшая балерина Александра Цабель, заведующая актёрской труппой. После ухода Александры Цабель на пенсию обеих её дочерей заставили уйти из Большого. Елене удалась за рубежом карьера балетного педагога, Ксения же из-за конфликта с Ю. Григоровичем ушла в «Кремлёвский балет».

Впоследствии Ксения Рябинкина сыграла ещё в девяти картинах (и ещё раз снялась в Индии), но прежнего успеха не имела.

В 1971 г. Птушко получил, наконец, «Руслана и Людмилу» – чрезвычайно масштабную по тем временам постановку. Его огромный постановочный опыт и исключительное положение прижизненного классика дали возможность расширить границы киносказки.

Смену некоторых акцентов значительно упростили особенности 70-х гг. Установившаяся в те времена всеобщая геронтократия (средний возраст членов ЦК превышал 60 лет, не младше были и главные функционеры как государственных, так и общественных организаций) позволила изменить образ сказочного государя. Раньше был глупый царь (или как минимум наивный, как в «Сказке о царе Салтане»), а теперь – мудрый киевский князь Владимир в исполнении Андрея Абрикосова, седобородый, степенный стратег, которого невозможно переиграть в «тавлеи», т. е. в шахматы. И подчёркнуто аристократический облик Людмилы тоже не вызвал возражения у худсовета, принимавшего кинопробы, потому что само понятие аристократичности в те годы было постепенно реабилитировано, чему способствовали некоторые социальные процессы.

К началу 70-х гг. XX в. в СССР численно выросла прослойка интеллигенции (притом не какой-нибудь буржуйской, а своей, советской) и потомственная элита. Это была не только так называемая номенклатура – функционеры партийного и профсоюзного аппарата, ведомственные управленцы, загранработники, – но и руководящие деятели науки, искусства и общественных организаций. Они не обозначались в тогдашней социологии термином «прослойка», предназначенным для интеллигенции, но их положение отличалось от рядовых подчинённых. И, что самое важное – рабочий класс, формально ведущий, вовсе не был желанным социальным слоем. Дети инженера не становились простыми рабочими, а дети врача – простыми медсёстрами и медбратьями. Отпрыски парт-босса не работали в обычных школах по окончании престижного педагогического вуза типа МГПИИЯ им. Мориса Тореза – они пристраивались там, где нагрузка меньше, а должностные перспективы интереснее[33]. Все попытки затащить побольше старшеклассников в ПТУ, чтобы рабочий класс не пополнялся исключительно двоечниками и хулиганами, успехом не увенчались.

В этих обстоятельствах у советских «белых воротничков» не могло не сформироваться некоторое высокомерие к тем, кто не смог воспользоваться возможностями социализма для своего

личного продвижения вверх, так и оставшись полуграмотным «гегемоном». Поэтому не вызывает удивления появившееся у «белых воротничков» сначала невольное отождествление себя с аристократами прошлого времени, а затем – сочувствие недавним жертвам расправ советской власти над «бывшими». Это и привело к изменению образа аристократа и во «взрослом», и в детском кино.

Интересно, что «Лукич», как все ближние называли А. Птушко, пришёл в кино из Московского института народного хозяйства и себя – самоучку, ставшего непосредственным изобретателем многих спецэффектов, – называл «обыкновенным гением». Но недостаточность его общей гуманитарной и творческой подготовки время от времени сказывалась, например, в том, как много ошибок в выборе актёров и актрис великий киносказочник мог бы совершить, не будь рядом его дочери Натальи[34]. Так, не кто иной, как Наталья Птушко, разглядела среди гостей, приглашённых на мосфильмовский просмотр, будущую Царевну Лебедь (Ксения Рябинкина), а позже, просто на улице – будущую Людмилу (Наталья Петрова). Именно она настояла на их кандидатурах. (Наталью Петрову также оценил с первого взгляда оператор Игорь Гелейн, снимавший картину совместно с Валентином Захаровым.) Сам же «Лукич» никак не мог представить себе этих комсомолок в сарафане, в кокошнике и с косой через плечо.

Кстати, именно костюм в известном смысле и ограничил дальнейшую карьеру киносказочных красавиц. Вот мнение неплохо разбирающегося в данной теме историка моды Александра Васильева, мать которого, актриса Татьяна Гулевич, четверть века проработала в Центральном детском театре в амплуа «инженю» и часто играла сказочных героинь[35]: *«Эти красавицы совершенно не соответствовали моде своего времени, потому что мода прочитывается через костюм, а они были одеты в сказочные костюмы: накладные косы (обязательный атрибут сказочной русской героини), много жемчуга, кокошников и меховых шапок… Сами же фильмы-сказки были очень популярны не только у нас в стране, но и в США. И этот тип уникальных актрис с наклеенными ресницами, обсыпанными блёстками, пришёл к нам, безусловно, из американского кино. Я уверен, что в фильме “Волшебник из страны Оз” (*реж. Виктор Флеминг, 1939, США. – *Ю. Х.*) *этот тип красоты одним из первых появился на экране».*

Думаю, что стоит на время прервать небезынтересные рассуждения Александра Васильева из рабочих синхронов к документальному телефильму по моему сценарию «Сказочные красавицы. Жизнь после славы» (реж. Дмитрий Завильгельский,

первый эфир на ВГТРК – 17.09.2009) и напомнить читателю об этой картине, мало известной у нас. Кстати, это тоже была экранизация детской книги американского писателя Лаймена Фрэнка Баума «Удивительный волшебник из страны Оз» (1900). Первоисточник, право, достоин упоминания: в сказочной форме Баум изобразил не что иное, как… борьбу трудящихся с правящей элитой, удерживающей власть над всеми этими «мигунами», «жевунами» и «болтунами» с помощью оптического обмана (зелёные очки)! Сюжет и персонажей этой книги, не издававшейся в СССР, «творчески позаимствовал» и переработал советский писатель, переводчик и профессор математики Александр Волков (1891–1977). Он оставил советским детям множество произведений о пионерах и т. п., но особо прославился книгой «Волшебник Изумрудного города», на четверть сократив текст первоисточника, добавив иронии и усилив мотивацию героев[36]. На титульной странице первого издания «Волшебника Изумрудного города» в 1939 г., как раз в год выхода американской экранизации, ещё была мелким шрифтом напечатана ссылка на оригинал.

Любимый советскими ребятами, этот «перевод под собственным именем» полностью заслонил в сознании их, даже повзрослевших, первоисточник, да и постсоветские дети чаще читают (если и вообще читают) книги именно А. М. Волкова. Есть мнение, что Волков, что называется, использовал холст Баума, чтобы написать собственную картину[37]. За это благодарные читатели даже организовали в 2002 г. музей Александра Волкова в Томске, где он жил и работал. Выход в 1956 г. книги Баума в область public domain значительно облегчил Волкову работу над продолжениями этой книги. Несколько сиквелов о приключениях девочки Элли (так он «переименовал» оригинальную Дороти Гейл) в сказочной стране («Урфин Джюс и его деревянные солдаты», «Семь подземных королей», «Огненный бог марранов» и др.) дают основание снять с А. М. Волкова обвинение в прямом плагиате, т. к. в этих сиквелах его личное авторство уже несомненно.

Упомянутая картина «Волшебник из страны Оз» (1939) входит в десятку «самых проклятых фильмов Голливуда»: ввиду отсутствия технологии детского кино она очень тяжело создавалась. К фильму «приложили руку» Мервин Лерой, Джордж Кьюкор и не упомянутый в титрах Кинг Видор. На съёмках сказывались проблемы разрушенного здоровья исполнительницы главной роли Джуди Гарланд – уже семнадцатилетней, но по-прежнему игравшей детские роли. Однако фильм собрал множество наград и в США заслуженно считается киноклассикой.

Может быть, отчасти поэтому в СССР игровая экранизация «Волшебника Изумрудного города» появилась только в постсоветский период – в 1994 г. (снятая классиком жанра Павлом Арсеновым, она практически неизвестна массовому зрителю, т. к. кинопрокат в это время был развален: зрители больше помнят мультипликационную экранизацию). Но ранее советские режиссёры могли видеть «Волшебника из страны Оз» на закрытых показах где-нибудь в Госфильмофонде или в Доме кино. Во всяком случае, довоенная сказочная героиня, например, Василиса Прекрасная образца 1939 г. из одноимённого фильма Роу в исполнении Валентины Сарогожской[38], была несколько иной. В соответствии с духом того времени Василиса – сильная крестьянка, непобедимая в труде (ударница, можно сказать!), мускулистая, словно сошедшая с картин Алексея Венецианова, как будто иллюстрирующих строки Н. А. Некрасова: «Есть женщины в русских селеньях!» И красота её – трудовая, рабоче-крестьянская, и голос вовсе не елейный. Но влияние «трофейного кино», да ещё и некоторые особенности жанра киносказки сделали своё дело.

Вновь передадим слово Александру Васильеву: *«Картина начинается чёрно-белой, а когда героиня попадает в волшебную страну, изображение становится цветным. И вот там есть образ розовой феи* (её играла актриса Билли Бёрк, художники-постановщики – оскароносцы Седрик Гиббонс и Уильям А. Хорнинг. – *Ю. Х.*), *который, на мой взгляд, всех советских режиссёров и вдохновил. Во-первых, у неё должна быть сказочная улыбка, добрый рот, большие светлые глаза, наклеенные ресницы (без огромных ресниц никак нельзя) и светлые длинные волосы, потому что какая же фея брюнетка? У неё должны быть мерцающие, уникальные, детские, словно толчёные ёлочные игрушки, блёстки, переливы на локонах, обязательно жемчуга, камни. Потому что главный зритель всех этих фильмов – ребёнок, и желание потакать детской, а не взрослой психике было здесь существенно. В этом смысле мне лично запомнилась Янина Жеймо в фильме “Золушка” – огромное платье, трофейные немецкие локоны, пение, радостный смех, обязательно переливчатый – в общем, напоминает рисунки 12-летней девочки. Актриса киносказки должна быть обязательно в широком платье, и эти героини никогда не носили глубокое декольте, если вы заметили – вот такие гендерные и одновременно асексуальные качества. Какой бы она прекрасной ни была, все должны только увидеть эту красавицу, но никто не должен её возжелать. Это были “нарисованные образы”, которые можно было посадить в спальню на подушку и только любоваться, но не более того. Вот почему в*

советских фильмах того времени часто на роль сказочных героинь брали балерин, потому что драматизма и психологизма от них не требовалось. От них требовалась абстрактная, почти кукольная красота, которую видят дети. Надо было всячески подчеркнуть "фарфоровость" сказочной героини, её кукольность. И, безусловно, поэтому другие роли не пришли затем к таким актрисам. Если бы на эти роли брали бы настоящих актрис, предположим, например, Алису Фрейндлих, Людмилу Гурченко, они бы окрасили своих героинь другими качествами (которые, впрочем, в киносказках не требовались… – *Ю. Х.*). *Думаю, что все эти балерины были счастливы, когда их утверждали на такую роль; они возвращались домой окрылённые, думали, что жизнь их началась по-настоящему. И, может быть, началась бы, если бы они эмигрировали за границу и продолжали бы играть загадочных русских шпионок или каких-то потрясающих беглых русских аристократок, потому что на другие роли русских артисток никогда не брали»*[39].

Замечу к слову, что такие актёры, как, допустим, Олег Даль и Марина Неёлова, действительно могли сниматься только в фильмах типа «Старая, старая сказка», т. е. не для младших школьников, а уже как минимум для подростков. Что до «фарфоровости» сказочных кинокрасавиц, то надо признать: на такие роли попадали по преимуществу не самые простые советские девочки. Внешность положительной героини киносказки должна была соответствовать внутренней красоте её исполнительницы – юной, не имеющей ни актёрского, ни тем более жизненного опыта. А посему психическое здоровье, уравновешенность, рассудительность и прочие добродетели, не характерные для типичной «артистической натуры», были более заметны в облике девочек из благополучных семей, не слишком многодетных и не в стеснённых условиях живущих.

Так, бедную сиротку Настеньку из фильма Роу «Морозко» сыграла дочь военного инженера Наташа Седых, мать которой, выпускница ГИТИСа, с детства водила её на показы мод и вообще готовила к «красивой жизни». (Сама Наташа, с четырёх лет и всю жизнь профессионально танцевавшая, как будто нарочно стремилась к тяжёлому физическому труду и поэтому была очень убедительна в роли работящей и выносливой крестьянской девочки.) Ксения Рябинкина – дочь балерины и астрофизика, прожившая всю жизнь в самом центре Москвы. Мать Натальи Петровой тоже работала отнюдь не на заводе, а в аппарате ЦК КПСС. В общем, тот же Александр Васильев не преминул по этому поводу заметить: «*От двух картошек виноград не растёт, какой бы вы селекцией не занимались. И принцесс в первом поколении тоже не бывает, это только дочки князя*». Добавим ещё к этому, что

испытания взрослого возраста, связанные с крушением артистических надежд и семейными невзгодами, такие вот непростые девочки переживали легче, чем ребята из обычных рабочих пьющих семей. Тем-то было куда тяжелее возвращаться после съёмок в своё неуютное окружение, вырваться из которого им уже не представлялось возможным. Ведь дети-актёры, равно как и взрослые, не получали авторских отчислений за свои роли, что в дальнейшем очень не помешало бы выросшим исполнителям… впрочем, об этом – позже.

В масштабной кинофреске «Руслан и Людмила» обращают на себя внимание не только элементы фэнтези (заколдованный лес с лешаками, русалками и прочей древесно-водяной нечистью, голова великана, пещера Черномора и т. п.), но и обстоятельства действия, которые – вслед за пушкинским текстом – напоминают о далёком прошлом нашей Родины. Мир «Руслана и Людмилы» населён множеством разнообразных племён, с самобытной культурой, с различными наречиями и языками. Собственно, действие фильма (и поэмы) происходит в дохристианские времена. Столь глубокий временной пласт в те времена, т. е. на рубеже 60-х и 70-х гг., «копнули» Григорий Козинцев («Король Лир», 1970), Павел Кадочников («Снегурочка», 1969) и, наконец, Александр Птушко. И в этом языческом мире именно Киевская Русь, постоянно отбивающаяся то от печенегов, то от половцев, ещё не вполне христианская, но уже достаточно крупная держава, является щитом, ограждающим северные русские и финские земли от степняков. Интересно заметить, что в «Сказке о царе Салтане», где тоже случается война (во время которой царица и родила богатыря Гвидона), военные противники царя Салтана – фантастические существа, совершенно не антропоморфные, похожие скорее на южнославянских кукеров. А в «Руслане и Людмиле» Птушко изобразил нападавших на Киев печенегов в более или менее точном антропологическом соответствии с обликом азиатских кочевников. На счастье Птушко, действующие в «Руслане и Людмиле» племена к советскому периоду видоизменились и трансформировались в иные народы, так что и «хазарский хан Ратмир», и восставшие печенеги, выражаясь нынешним языком, не вызвали обвинений авторам фильма в «неполиткорректности».

Картина воспринималась зрителями вполне адекватно – как одна из масштабных постановок того времени. Не случайно Сергей Кудрявцев пишет в 1997 г. в книге «3550 рецензий»: *«Сказочно-поэтическая эстетика, как и романтическая история заглавных героев, всё-таки отступает на второй план. Для Птушко важнее всего именно постановочный размах этого*

патриотического кино-спектакля не только о торжестве любви, но прежде всего об освобождении от посягательств иноземцев <… > можно сравнить закономерный успех "Руслана и Людмилы", например, с популярностью незадолго до этого выпущенной военной эпопеи "Освобождение" Юрия Озерова»[40].

По причинам, как явствует, сугубо экономическим (пошив сказочных костюмов, изготовление реквизита, комбинированные съёмки, для которых у республиканской киностудии не хватало ни оборудования, ни производственного опыта) из отечественных сказок экранизировались в основном русские, реже – сказки других народов СССР. В лучшем положении было сказочное наследие Ближнего Востока: так, к сюжетам или хотя бы мотивам сказок «Тысяча и одной ночи» наше кино обращалось неоднократно. «Старик Хоттабыч» (реж. Геннадий Казанский, 1956) и «Волшебная лампа Аладдина» (реж. Борис Рыцарев, 1966), «Калиф-аист» (реж. Валерий Храмов, 1968), «Шахерезадиада» Тахира Сабирова (см. ниже), не считая мультфильмов и телеспектаклей – в общем, арабские сказки наши зрители знали лучше, чем сказки братских народов СССР.

К концу советского периода были сделаны попытки заполнить этот пробел. Так, на «Казахфильме» был снят фильм «Сказка о прекрасной Айсулу» (реж. Рустем Тажибаев и Виктор Чугунов, 1987). Рецензенты отмечали, насколько история оклеветанной и изгнанной из мужниного дома казахской красавицы похожа на сюжет «Сказки о царе Салтане», хотя в данном случае речь идёт не о заимствовании, а об архетипическом «бродячем сюжете». На республиканских студиях экранизации местных народных сказок тоже делались от случая к случаю. В Эстонии появился свой постановщик-сказочник, точнее, сказочница Хелле Мурдмаа («Чертёнок» (1981), «Серебряная пряжа Каролины» (1985), а также «Дикие лебеди» (1987) – по сказкам Г.-Х. Андерсена). В Белоруссии свой – Юрий Цветков («Маринка, Янка и тайны королевского замка» (1976)). В Туркмении – тоже свой, Мухамед Союнханов («Мал, да удал» (1974), «Волшебная книга Мурада» (1976) – оба по мотивам туркменских народных сказок о мальчике-с-пальчик по имени Яртыгулак). Конечно, по сравнению с текстом народных сказок эти картины не могли служить тем языковым мостом, каким были для русскоязычной аудитории сказки Роу и Птушко, т. к. в прокат выходили на русском языке, а не на национальном. Но, используя сложившийся язык советской киносказки, эти фильмы приближали ко всей детско-юношеской аудитории СССР своё фольклорное наследие.

Не могу не отметить в этой связи фильм «Самый сильный»

(1973) по мотивам сказок народов Южного Урала – татарских и башкирских. Дело в том, что его постановщик Олег Николаевский, ученик Л. Кулешова и коренной уралец, придавал большое значение местному колориту: в Госкино РСФСР и СССР его называли «единственным режиссёром, в фильмах которого уральский акцент не раздражает». В картине «Самый сильный» не было, к сожалению, практически ни одного актёра татарской или башкирской национальности. Исполнители почти всех ролей были из Москвы (Николай Мерзликин, отец ныне популярного Андрея Мерзликина; погрузневшая Татьяна Клюева, ещё не вышедшая из амплуа сказочной красавицы; Евгений Весник – московская «палочка-выручалочка» Свердловской киностудии того времени). Москвичами были автор сценария Ярослав Филиппов и сочинители песен (композитор Евгений Стихин и поэт Григорий Поженян). Но всё равно сказка получилась по-настоящему уральская, чего не скажешь о ленфильмовской «Степановой памятке» (1976, реж. Константин Ершов), полной неуместной для детского фильма откровенной эротики и при этом начисто лишённой уральского своеобразия. А ведь в съёмочной группе были уральцы – соавтор сценария Глеб Панфилов и композитор Вадим Биберган. Впрочем, это и неудивительно.

Оба фильма о Хозяйке Медной горы (первый – «Каменный цветок», реж. Александр Птушко, 1946) были сняты в то время, когда подлинная история Урала и, следовательно, исторических (в том числе и нерусских – например, угро-финских и т. д.) источников уральского фольклора не были достоянием общественности. Поэтому фольклор и не мог быть правильно интерпретирован на экране. Современный писатель Алексей Иванов выводит образ Хозяйки Медной горы от мансийской богини Калтась, живущей в горе: *«Происхождение его, скорее всего, традиционное – от обычного “духа местности” <…>. По уральским поверьям, Хозяйка вообще весьма негативно относится к христианству <…> обиделась, что её камень использовали для православной церкви, и отвела малахит; месторождение исчерпалось <…> “Хозяйка” вогулов*[41] *в сказах Бажова неузнаваемо русифицировалась <…> сохранила главное, что выдаёт её генетическое родство с языческой прародительницей, – не-христианскую, не-православную этику. В сказе так и говорится: “Худому с ней встретиться – горе, и доброму – радости мало”»*[42]. К сожалению, сейчас уральский фольклор в России не экранизируется, несмотря на явный интерес уральского режиссёра Андрея Федорченко к финно-угорской тематике.

Любопытным феноменом советского кино стала обширная

«кинонасреддиниада» – фильмы по мотивам рассказов о Ходже Насреддине в той или иной интерпретации. Дилогия Леонида Соловьёва (выпускника литературно-сценарного факультета ГИКа) «Повесть о Ходже Насреддине» выдержала несколько экранизаций: «Насреддин в Бухаре» (реж. Я. Протазанов, 1943, в главной роли Лев Свердлин), «Похождения Насреддина» (реж. Наби Ганиев, 1946, в главной роли Раззак Хамраев), «Насреддин в Ходженте, или Очарованный принц» (реж. Амо Бек-Назаров и Эразм Каралян, 1959). Затем появились картины, в которых текст Л. Соловьёва, равно как и зарубежный фольклор, был скорее поводом для интерпретаций – например, «Двенадцать могил Ходжи Насреддина» (реж. Клементий Минц, 1967, в главной роли Башир Сафар-оглы). Потом восемь лет о Ходже Насреддине не снимали ничего – вплоть до второй половины 70-х гг. К тому времени развитие жанра «школьной повести» и «школьного фильма» сделало возможным появление картин, где Насреддин – ещё не Ходжа, потому что он несовершеннолетний.

В фильме «Вкус халвы» (реж. Павел Арсенов, 1975, в главной роли Рифат Мусин) маленький Насреддин, сын гончара, чем-то напоминает другого известного героя-трикстера – Буратино. В картине десять песен Евгения Крылатова на стихи Юрия Энтина. Через три года в фильме «Первая любовь Насреддина» (реж. Анвар Тураев, 1978, в главной роли Сократ Абдукадыров) Насреддин-юноша явился похожим на юных советских киновлюблённых – например, из фильмов Сергея Соловьёва и Динары Асановой. Литературной основой фильма «Первая любовь Насреддина» стали стихи Тимура Зульфикарова – лауреата многих литературных премий, живущего и поныне в таджикском горном кишлаке, но пишущего только по-русски. Поэтому действие происходит в Таджикистане, юноша Насреддин – сын бедного крестьянина. Зрительский успех экранизаций дилогии Л. Соловьёва картина «Первая любовь Насреддина» не повторила[43].

Напомню, что в «годы застоя» постепенную реабилитацию получил также традиционный народный жизненный уклад. Перекосы коллективизации, опустение деревень после индустриализации и урбанизации осознавались в обществе весьма болезненно. С этим связано появление в советской литературе «деревенской прозы», а на экране – фильмов, авторы которых старались запечатлеть на экране уходящий народный быт («Тени забытых предков» С. Параджанова) или визуализировать фольклор: «Кыз-Жибек» (реж. Султан-Ахмет Ходжиков, 1971); «Сказание о Рустаме» (1971), «Рустам и Сухраб» (1972), «Сказание о Сиявуше» (1975) – реж. Борис Кимягаров;

«Легенда о Сурамской крепости» (реж. Сергей Параджанов, 1985). Однако подлинный фольклор, в том числе сказки народов СССР, не торопились экранизировать отчасти из-за проблем языка. Народная речь, с присущей ей системой художественных приёмов – один из важнейших элементов фольклора. И поэтому сказка небольшой союзной республики СССР, снятая на её языке (например, латышском или киргизском), получала бы значительно меньшую аудиторию, чем русская (или зарубежная и переведённая на русский язык). Снимать сразу два варианта – национальный и русский – означало бы удвоить бюджет постановки.

По тем же сугубо экономическим причинам не подлежали экранизации сказки из «братских стран социализма», хотя они переводились и на русский, и на другие языки народов СССР. Ни народные, ни литературные сказки из ГДР, Польши, Чехословакии, Румынии, Болгарии, Венгрии, Югославии не вдохновили наших режиссёров на интерпретацию, за исключением малоизвестного и ужасающе скучного спектакля Ленинградского телевидения «Большая кошачья сказка» (по Карелу Чапеку), на съёмках которого, если верить современным журналистам, познакомились Сергей Юрский и Наталья Тенякова. Почему-то сказки Карела Чапека, легко поддающиеся анимационной интерпретации, никого из наших мультипликаторов не заинтересовали. Зато в СССР была замечательная мультипликационная экранизация повестей знаменитых шведских сказочниц Сельмы Лагерлёф «Чудесное путешествие Нильса с дикими гусями» и Астрид Линдгрен «Малыш и Карлсон, который живёт на крыше»[44]. Впрочем, детские фильмы из вышеупомянутых стран шли в нашем прокате. Не лучше обстояли дела и с другой стороны, разве что в Венгрии режиссёр Дьёрдь Палашти, известный нашим зрителям по фильму «Эгей, Кроха!», экранизировал сказку-притчу Сергея Михалкова «Праздник непослушания». Впрочем, классические литературные сказки Западной Европы заинтересовали наших авторов в связи с другими обстоятельствами, о них – позже.

После кончины в 1973 г. Александра Роу и Александра Птушко развитие советской киносказки неизбежно пошло по другому пути. Роу и Птушко не оставили своей школы – отчасти потому, что во ВГИКе они не преподавали, а мастер-классов в советских творческих вузах тогда не было. Думаю, что, когда эти классики были живы, никому и в голову не приходило с ними тягаться. Фильмы типа «Царевич Проша» или «Финист – Ясный Сокол» (соавтором Л. Потёмкина по сценарию этого фильма был А. Роу, но картина была поставлена уже после его смерти) не

могли тягаться ни с постановками самого Роу, ни с кинофресками Птушко, умевшего и рисовать, и своими руками мастерить макеты для предстоящих комбинированных съёмок. Поэтому молодые постановщики, подобными качествами не наделённые, искали другой путь. Можно ли их в этом винить? В конце концов, советских детей никто, по сути дела, и не лишал старых киносказок: все эти «Морозки» и «Цари Салтаны» часто показывались и по ТВ, и в кинотеатрах в дни школьных каникул и по другим подходящим поводам. Да и сейчас наши классические киносказки не сходят с телеэкранов, и исполнители ролей положительных героев всё так же вечно юны и прекрасны в своих сказочных ролях. Коснёмся, кстати, такой печальной, но заслуживающей внимания темы, как дальнейшие судьбы всех этих Иванушек и Алёнушек.

История мирового кино не знает практически ни одного примера удачной актёрской карьеры исполнителя «сказочной» роли. И дело тут не только в профессиональном уровне этих, по выражению А. Васильева, уникальных актёров и актрис. На мой взгляд, дело в том, как воспринимается зрителями человек, сыгравший роль архетипического персонажа. Ведь популярные сказки, читаемые всем детям независимо от их социального происхождения, составляют часть коллективного бессознательного. И их удачные экранизации (также известные всем детям, и тоже – независимо от их дальнейших эстетических пристрастий), а также актёры фильма-сказки таким же образом входят в это же коллективное бессознательное нескольких поколений кинозрителей. Так, Дмитрия Иосифова, учившегося в мои студенческие времена на актёрском факультете, все называли только «Буратино». А ведь в фильмах Леонида Нечаева Дима когда-то играл в таком сильном гриме, что никто бы не узнал в нём того самого Буратино, встретив его на улице! Не потому ли режиссёры не горели желанием его снимать? С актёрской профессией Дмитрию Иосифову пришлось в конце концов «завязать», он сам стал режиссёром и продюсером.

Тяжелее сложилась судьба ленинградца Вити Перевалова, сыгравшего в школьные годы несколько главных детских ролей в таких известных фильмах, как «Марья-искусница» (реж. Александр Роу, 1959), «Республика ШКИД» (реж. Геннадий Полока, 1966), «Я вас любил…» (реж. Илья Фрэз, 1967), «Старая, старая сказка» (реж. Надежда Кошеверова, 1970) и др. После армии Витя даже не успел получить актёрское образование: ролей ему предлагали много, поэтому учиться было некогда. Однако повышенный спрос длился недолго: детско-юношеское обаяние ушло, а взрослые типажные данные Виктора Перевалова не

отвечали режиссёрским запросам того времени. Оказалось, что Виктор, сыгравший более семидесяти ролей за двадцать лет, но не имевший профильного диплома и не успевший стать членом Ленинградского отделения СК, больше не нужен кинематографу. Чтобы прокормить семью, Виктор Перевалов несколько десятилетий перебивался самой чёрной работой, вплоть до уборки урожая в колхозах. У него началась хроническая обструктивная болезнь лёгких, и Перевалов прежде времени состарился, став похожим то ли на сказочного гнома, то ли на Юри Ярвета в роли короля Лира. Наконец, судьба смилостивилась над ним: после фильма Игоря Апасяна «Граффити» (2006) Виктора Перевалова, в котором уже никто не узнавал мальчика из детских фильмов, начали звать в телесериалы. Измученный безденежьем и безработицей актёр радостно принимал предложения, не задумываясь об условиях труда. На съёмках телефильма «Пусть не кончается любовь» производства телекомпании «Останкино» 61-летнему Виктору Порфирьевичу стало плохо. Это случилось летом 2010 г., во время достопамятного московского смога. Продюсер сериала Валентина Пиманова, вместо того чтобы вызвать скорую, просто распорядилась увезти Перевалова, уже в критическом состоянии, на Ленинградский вокзал и посадить на «Сапсан». Безответственность продюсера Пимановой и правовая незащищённость киноработника, характерная для постсоветского периода, стоили больному человеку жизни.

Почему следует напомнить и о таких печальных фактах? Потому что в отраслевой истории, в том числе и в детском кино, многое, увы, взаимосвязано. Тот же Виктор Перевалов, по словам его вдовы, часть сетовал: «За границей я бы стал миллионером, как Маколей Калкин!» Здесь надо напомнить читателю, что заработки детей-кинозвёзд в Голливуде стали высокими ещё в 20-е гг. Первой кинозвездой-вундеркиндом был Джеки Куган, любимец советских школьниц 20-х гг., и благодаря ему законодательство об оплате труда детей-киноактёров было значительно усовершенствовано с целью сохранения средств юных кинозвёзд от бездумного растрачивания их неразумными родителями. Однако Маколею Калкину, как и многим другим зарубежным юным артистам (Джуди Гарланд, например), эти «бешеные деньги» всё равно не принесли счастья. Так, Марка Лестера, ставшего мировой кинозвездой после фильма «Оливер!» (о нём подробнее – позже), заработанные им «бешеные деньги» привели к подростковым фрустрациям и алкоголизму (к счастью, это удалось преодолеть). Однако ребята, которые приняли разумное решение не возвращаться в кино, успели накопить

достаточно денег, чтобы оплатить себе хорошее образование (поступить на бюджетное отделение им помешали пробелы в учёбе, которую из-за съёмок часто приходилось пропускать). Благодаря этому Ширли Темпл стала дипломатом, Марк Лестер – врачом. В советском кино отсутствие системы авторских отчислений от проката (тема, требующая отдельного исследования) сыграло роковую роль в сотнях кинематографических судеб. Причём законодательных актов о детском труде и, соответственно, о финансовых правах детей-актёров, работавших в кино наравне со взрослыми, кроме запрета детского труда как такового, в СССР вообще не было! Между тем ребята из дворцов пионеров играли в новогодних спектаклях, жертвуя отдыхом на школьных каникулах, бежали после уроков на съёмки (опять-таки в ущерб отдыху, а то и учёбе), пели в Детском хоре Центрального телевидения и Всесоюзного радио, разучивали стихотворное приветствие пионеров съезду КПСС и т. п. А взрослые относились к этому примерно так же, как, допустим, к выступлениям учеников балетных школ в профессиональных спектаклях оперы и балета.

Однако разница – огромная, т. к. в случае с балетом речь идёт о профессиональном обучении, которое всегда включало в себя не только класс, но и сценический навык. А вот работа ребёнка-киноактёра (незабываемое приключение, на всю жизнь заставлявшее одних ребят полюбить кино, а других – возненавидеть) занимала так много времени, что вопрос материальной выплаты в качестве компенсации этого ущерба учёбе и отдыху был бы, с современной точки зрения, совершенно правомочен! Гонорар, правда, ребята-актёры всё же получали, но – минимальный. Возможно, было опасение, что решение проблемы авторских прав в пользу ребёнка-актёра поднимет ажиотаж вокруг набора детей на роль. А эта процедура и без того болезненна и для ребят, и для их родителей (см. фильм Лукино Висконти «Самая красивая»). Ведь сам по себе авторитет кино в XX в. был настолько огромен, что вопрос о денежном вознаграждении нередко был вообще не принципиальным.

Достаточно напомнить, что в 1943–1944 гг. родители московской школьницы Нины Ивановой (впоследствии звезды фильма М. Хуциева «Весна на Заречной улице») и пятилетней (!) Наташи Защипиной без колебаний согласились на участие их дочек в фильме «Жила-была девочка» (реж. Виктор Эйсымонт, 1944), который снимался в ещё блокадном (!) Ленинграде. И вся группа туда поехала по ледяной Дороге жизни (!). Спору нет, последняя блокадная зима была для ленинградцев легче, нежели первая, но степень риска всё-таки была очень велика. Однако при

таком авторитете кинозрелища – о каких деньгах вообще могла идти речь?! Когда же родители начинали догадываться, какой ловушкой для их ребёнка стали детские роли, было уже поздно. И даже если юный актёр сохранял какую-то внешнюю привлекательность, то он всё равно не мог использовать её «с коммерческой выгодой».

Читателям XXI в. небесполезно узнать, что молодые парни и девушки века минувшего, в отличие от нынешних, вовсе не мечтали эксплуатировать свою физическую красоту на подиуме, где красивая внешность, отвергнутая режиссёрами, может быть востребована модельерами. Эта работа, о которой современные девицы мечтают чуть ли не со школьной скамьи, считалась в советские времена почти позорным заработком. Труд манекенщицы оценивался в 3 р. 60 коп. за показ, пенсия штатным сотрудницам подиума начислялась мизерная. Красавица Наталья Петрова, которую ещё до съёмок в «Руслане и Людмиле» пригласили сниматься для рекламных календарей «Союзпушнины» и «Союзювелирторга», отнеслась к этому предложению с интересом. Но оплата её так разочаровала, что в индустрию красоты Наталья вернулась лишь несколько десятилетий спустя[45]. Прочие красавицы так же исчезли из публичной видимости – на много лет или навсегда, как Татьяна Клюева. Она вышла замуж за военного моряка и переехала с ним в Севастополь, где после развала СССР единственным заработком для её семьи стала торговля обувью. Активно переписываясь со своими поклонниками на сайте, бывшая Варвара-краса так и не показывается перед ними публично, желая навсегда остаться в их памяти юной и красивой.

Отсутствие авторских отчислений для актёров киносказок, которые, несмотря на свою всесоюзную и многолетнюю известность, жили весьма небогато, всеми киносказочниками переживалось как несправедливость. Они давно уже мечтали об изменении финансовых основ детского кинопроизводства, да и действительность их немало подталкивала к тому. Михаил Юзовский оставил для истории кино советскую финансовую «формулу киносказки»: *«Сняв три фильма стоимостью в 400 тысяч рублей каждый, студия получит 60 тысяч в виде надбавки за качество. Сказка или фантастика стоимостью более миллиона рублей принесут студии только 20 тысяч»*[46].

Скопившиеся на студии им. Горького костюмы и реквизит для русских народных киносказок, а также для экранизаций Г.-Х. Андерсена весьма способствовали поиску новых возможностей эксплуатации кокошников, сарафанов, камзолов с кафтанами и т. п. Набившие руку сценаристы студии им. Горького

предпочитали писать авторские сценарии, в которых всем известные элементы и персонажи русских народных или андерсеновских сказок использовались именно с расчётом на их известность. Это означало, что картина, по сути дела, адресовалась уже не младшему возрасту, а как минимум подростковому. Первым это сделал Роу, однако его затянутая, перегруженная совершенно непонятными детям аллюзиями картина «Огонь, вода и… медные трубы» (1967) по сценарию М. Вольпина и Н. Эрдмана особого успеха у детской аудитории не имела. Роу вернулся на проторенную колею. Но дело, как говорится, не пропало. Здесь особо отличились режиссёры Борис Рыцарев в фильмах «Иван да Марья» (1974), «Принцесса на горошине» (1976), «Подарок чёрного колдуна» (1979), «Ледяная внучка» (1981), «Ученик лекаря» (1983), «На златом крыльце сидели…» (1986) и Михаил Юзовский («Там, на неведомых дорожках…» (1982), «После дождичка в четверг» (1986), «Раз, два – горе не беда» (1988)). Наталия Тендора в своей уже цитированной дипломной работе пишет: *«Киносказка, интерпретирующая народную, почти всегда, напротив, стремится внести в неё современные элементы».* Так, в фильме Бориса Рыцарева «На златом крыльце сидели…» по сценарию Александра Хмелика царь Федот пишет свои указы на печатной машинке, а Кащей заправляет Змея Горыныча ракетным топливом.

Борис Рыцарев, кстати, во многом предвидел дальнейшую судьбу жанра нашей киносказки, которой предстояло проиграть битву с киносказкой голливудской. Борис Рыцарев предчувствовал и технологические вызовы: *«Завтрашний день кинематографа, и сказочного в том числе – стереоскопическое кино. <…> пятнадцать кинотеатров в нашей стране показывают стереофильмы. У нас сегодня наиболее совершенные стереосистемы. Европейские страны купили у нас шесть таких систем. Телевидение, надо признать, <…> сильно потеснило кинематограф. А появление видеомагнитофонов и вовсе ему угрожает большими неприятностями. Стереоскопия, думаю, резко выведет кинематограф вперёд, и он опять станет вне конкуренции»*, – предрёк он в интервью Э. Графову[47]. Но то, как сам Рыцарев готовился к этому грядущему столкновению, не понравилось ни зрителям, ни рецензентам. Вот что пишет Аэлита Романенко о его фильме «Ледяная внучка»: *«Авторы как-то не доверились до конца народной сказке. Особенной трансформации подвергся центральный образ ледяной внучки. Обманутая князем и своими приёмными родителями, она покидает мир людей и обрушивает на них свою месть. Она превращает в ледники княжеский терем, самого князя, его приспешников и, страшно*

сказать, стынет кровь в жилах – замораживает малых детей в крестьянских избах. <…> Таких демонических героинь русская сказка не знала, они противопоказаны её эстетике и прежде всего этике»[48].

Случись такой рецензии появиться раньше, только бы и видели режиссёра Рыцарева в детском кино! Но он продолжал снимать на студии им. Горького вплоть до 1988 г. Ведь Рыцарев и Нечаев, как когда-то Роу и Птушко, стали «стилеопределяющими» постановщиками киносказок 70-х и начала 80-х гг. Встревоженный этим процессом, Ролан Быков в вышеупомянутом интервью сказал: *«Сейчас я несколько взволнован тем, что стало правилом хорошего тона не ставить сказки так, как они написаны. У меня лично есть огромная потребность сказку снять без иронии – всерьёз»*. Ролан Быков в запальчивости договорился до того, что назвал уже классические в те времена фильмы Птушко и Роу «реалистическими (!) киносказками». Что же, им это, наверное, было бы приятно – ведь Р. Быков имел в виду фильмы без лукавства по отношению к детям, пришедшим в кино на «реалистическую», т. е. без иронии и пародии, киносказку. Валентин Михалкович в большой аналитической статье, посвящённой сразу четырём фильмам-сказкам, пишет: *«Кинематографисты не охладели к сказке, напротив – сказка вызывает интерес, её улучшают, совершенствуют, подвергают критическому осмыслению в свете современных веяний. Новые трактовки <…> изобретательны, забавны, остроумны. В рамках задач, поставленных перед собою авторами, фильмы, о которых велась речь, состоялись как художественные произведения <…>. Одного только недостаёт, на мой вкус – искреннего, простодушного наслаждения бесхитростными и трогательными сказочными перипетиями. Мы стали рассудочны и скептичны – бесхитростности мы чураемся. А может быть, всё-таки стоит вернуться к сказке, как она есть – к её неисчерпаемой простоте? <…> чтоб зритель искренне и сильно переживал чудо человеческого мужества, побеждающего невероятное хитроумие зла»*[49].

Что меньше всего волновало кинематографистов начала 80-х гг., так это чудо человеческого мужества. Все действовавшие авторы того времени соблюдали правила игры, что нашло отражение в выборе тем и героев. Разве раньше мог бы стать главным героем фильма для детей персонаж, который выдал секрет своих тайных товарищей? Мальчиш-Кибальчиш, например, предпочёл погибнуть, но не выдал военную тайну. А теперь – пожалуйста, «Чёрная курица, или Подземные жители» (реж. Виктор Гресь, 1980) – экранизация литературной сказки Антония

Погорельского. Все рецензенты отмечали, что детям этот фильм будет понятнее, если рядом их родители. Ведь ребёнку в истории мальчика Алёши, получившего от курицы Чернушки сверхъестественный дар, не всё ясно (например: курица Чернушка, точнее, маленький человечек, который в неё превращается, – это положительный персонаж или отрицательный?). Но в те времена, когда в СССР уже многие увлекались гороскопами и уфологией, вновь стало актуальным напомнить о том, что всё, приобретённое не своим трудом, а полученное с помощью потусторонних сил (чёрная курица – распространённый предмет оккультного жертвоприношения), счастья не приносит. Примерно та же мысль прозвучала ещё в фильме «Старая, старая сказка». (Помню, как мне, посмотревшей эту картину в семь лет, было непонятно, почему у фильма печальный конец, ведь в сказке Андерсена «Огниво» всё кончается хорошо? Но фильм всё равно понравился, «потому что красивый». Впрочем, об этом фильме – позже.) Таким образом, критики сочли, что не вполне понятная картина, с не явственно выраженной парадигмой добра и зла, вызывает потребность в разъяснении, следовательно, в интеллектуальном общении с родителями. *«Может быть, таким и должно быть семейное кино?»*[50] – вопрошал Валентин Михалкович.

Кстати, вроде бы давно выясненный вопрос о том, почему советская киносказка не должна быть страшной, начал ставиться под сомнение. Вот мнение Рыцарева: *«Зверёныш рождается с инстинктом самосохранения, с чувством страха. Человек этого чувства от рождения лишён. Да не покажется вам парадоксальным, в нём надо его воспитать. Вот малыш плачет, идёт по тёмной лестнице. Родители его начинают убеждать: “Да ничего там страшного нет”. Это неверно. Тёмная лестница – это страшно. И пусть малыш преодолеет этот страх, победит его. <…> У детей нельзя гасить чувство опасности. Это тренировка психики ребёнка. Нам же с вами не надо друг друга убеждать, что в жизни его ожидает достаточное количество сложностей»*[51].

Утверждение о врождённом отсутствии у человека чувства опасности весьма спорно. Логичнее предположить, что первая эмоция человека в момент его появления на свет – это именно страх: от непонимания того, что происходит, почему всё стало не так, как обычно, и т. п. Не что иное, как страх, препятствует, например, прощению: несмотря на искреннее раскаяние, допустим, изменника, его жертву всё равно не покидает чувство недоверия и опасение повторения измены. Цель педагогического воздействия – воспитание не бесшабашности, а сознательного преодоления страха. И школьника следует подготовить к

реальным жизненным трудностям, а не к фантастическим. Советская педагогика и детская литература далеко не во всём преуспела на этом поприще, о чём позже. Ведь рассказ о предстоящих житейских трудностях и убедительный пример их преодоления героем детской книги или фильма немыслим без обращения к каким-то темам, и во «взрослом» кино не особенно желательным; здесь не обойтись без современного социального положительного героя. Однако облик некоторых современных подростков – в облачении «готов», с рюкзачками в виде гробиков с крестиком, с брелоками в виде черепов и сатанинских трёхгранных стилетов, с монструозными татуировками – показывает, что современные киносказки в 3D неплохо подготовили их психику к жестоким визуальным образам. И есть сомнения, что «подготовленная психика» таких юнцов может выдержать испытание реальными страхами современной войны или антитеррористической операции. Что-то не видно таких ребят ни в десанте, ни в спецназе… Впрочем, вернёмся в послеоттепельный период.

В борьбе за зрителя отдельным избранным и проверенным режиссёрам разрешалось брать сюжеты, требующие аутентичности, чем они пользовались при любой возможности. Так, прижизненный классик научно-популярного кино Александр Згуриди поставил экранизацию сказки Редьярда Киплинга «Рикки-Тикки-Тави» не где-нибудь на Кавказе, а в настоящей Индии. Фильм Бориса Рыцарева «Ученик лекаря» снимался в Румынии, в столице легендарного графа Дракулы Сигишоаре. Фильм «Русалочка» (реж. Владимир Бычков, 1976) по мотивам сказок Г.-Х. Андерсена был снят совместно с Болгарией, «Сказка странствий» (реж. Александр Митта, 1983) – совместно с В/О «Совинфильм», «Баррандов» и «Букурешть», «Приключения Али-Бабы и сорока разбойников» (реж. Латиф Файзиев и Умеш Мехра, 1979) – совместно с Индией. Тахир Сабиров после успеха в 1984 г. фильма «И ещё одна ночь Шахерезады» поставил два сиквела – «Новые сказки Шахерезады» (1986) и «Последняя сказка Шахерезады» (1987) – совместно с Сирией. Вообще мотивы сказок «Тысяча и одной ночи» так или иначе использовались в советском кино и раньше – в фильмах «Старик Хоттабыч» (реж. Геннадий Казанский, 1956) и «Волшебная лампа Аладдина» (реж. Борис Рыцарев, 1966), «Калиф-аист» (реж. Валерий Храмов, 1968). Много лет спустя, в 2011 г., в рамках Специальной программы правительства Москвы по созданию отечественных телефильмов был снят фильм-сказка «Последний Джинн» (реж. Сергей Борчуков): действие происходит в наши дни, но в этой картине по сценарию Аркадия Тимма из бутылки вылетают сразу аж два

джинна – положительный Фаркаш и отрицательный Фарн. Картина «Последний Джинн» не была завершена и испытания прокатом не прошла.

Не забыты были литературные сказки советского периода: «Весёлое волшебство» (реж. Борис Рыцарев, 1969) по мотивам пьесы Нины Гернет и Григория Ягдфельда «Катя и чудеса», «Приключения жёлтого чемоданчика» (реж. Илья Фрэз, 1970) по мотивам одноимённой сказочной повести Софьи Прокофьевой, «Умные вещи» (реж. Анатолий Граник, 1973) по мотивам произведений Самуила Маршака, «Деревня Утка» (реж. Борис Бунеев, 1976) по мотивам различных литературных сказок не без влияния повестей Т. Александровой о домовёнке Кузьке, «Пока бьют часы» (реж. Геннадий Васильев, 1976) по мотивам сказок Софьи Прокофьевой, в том числе «Сказки о ветре в безветренный день», «Кольца Альманзора» (реж. Игорь Вознесенский, 1977) по мотивам пьесы Тамары Га-ббе «Оловянные кольца». Особо хочется вспомнить фильм «Незнайка с нашего двора» (реж. Игорь Апасян, 1984): эта экранизация любимой младшеклассниками повести В. Носова «Приключения Незнайки и его друзей» была поручена Ирме Рауш, однако «московская гостья» не справилась с постановкой, и фильм буквально спас Игорь Апасян, только что закончивший вгиковскую мастерскую М. Хуциева. Экранизация получилась очень удачной, и Одесская киностудия надеялась, что новый перспективный кадр обогатит её коллекцию яркими детскими картинами, но надеждам не суждено было сбыться. Возвращение после неудачных «взрослых» фильмов к такой не вполне детской литературной основе, как «Вино из одуванчиков» Рэя Брэдбери, произошло в начале 90-х, т. е. в самый тяжёлый для постсоветского кино период, и выход фильма в прокат затянулся на много лет. Так, Иннокентий Смоктуновский, сыгравший в фильме «Вино из одуванчиков» небольшую роль, так и не увидел на экране эту свою последнюю работу. Не снискали особой любви у юных зрителей экранизации очень популярных детских книг: «Новые приключения капитана Врунгеля» (реж. Геннадий Васильев, 1978) по одноимённой сказке А. Некрасова и «Руки вверх!» (реж. Владимир Грамматиков, 1981) по мотивам одноимённой повести Льва Давыдычева, «Необыкновенные приключения Карика и Вали» (реж. Валерий Родченко, 1987) по мотивам одноимённой повести Яна Ларри – научно-популярная сказка, стимулирующая интерес юных читателей к ботанике и энтомологии.

К сожалению, нашим авторам не пришлось экранизировать исторические повести для детей. А их создавалось немало, и независимо от художественного качества детские исторические

беллетристические книги исправно выполняли свою просветительскую функцию, т. е. воспитывали интерес юных читателей к истории и постепенно приучали мыслить научными категориями. Ребятам было интереснее оказаться в прошлом (иногда это был герой-пионер, попавший «в старину» благодаря машине времени) и посмотреть, как жили их предки, чем изучать, кто кого и как угнетал и т. п. Во взрослом кино было снято немало фильмов историко-биографического жанра, в том числе экранизации: «Легенда о Тиле» (реж. Александр Алов и Владимир Наумов, 1976), три картины по мотивам романа Алексея Толстого «Пётр I» и др., а в детском – увы, ни одной экранизации исторической беллетристики. Нетрудно предположить, что причина тому была только одна – экономическая нерентабельность дорогой постановки.

Ансамбль песни и пляски. Детские киномюзиклы

Стиль киносказки изменялся не только в связи с уходом из жизни классиков комбинированных съёмок. У советских детей, особенно вступивших в «октябрятский» возраст, постепенно сформировалась потребность в более разнообразном языке киносказки. Поэтому авторы новых киносказок делали упор не на спецэффекты, а на музыку и песни, на остроумный диалог, на мастерскую работу с детьми-актёрами (наши постановщики накопили в этом большой опыт) и не такие уж дорогостоящие, но стильные костюмы и декорации. Впервые это произошло, кстати, гораздо раньше – в фильме Ролана Быкова «Айболит-66», тогда же театральность и была принята детьми. Р. Быков рассказывал: *«Я злился, когда ко мне приставали: “Почему у тебя море настоящее, а обезьяна* (в исполнении Лидии Князевой. – *Ю. Х.*) *ненастоящая?” <…> Я спросил у девочки:*

– Хорошая обезьянка?

– Очень хорошая.

– Настоящая?

– Нет.

– А какая?

– Обыкновенная ненастоящая обезьяна»[52].

В те же годы наши кинематографисты, знакомые по закрытым просмотрам с американскими мюзиклами, осознавали, что от зарубежных музыкальных картин все отечественные мало-мальски проработанные технологии музыкального кино значительно отстали. Поэтому музыкальную картину удобнее было снимать или на материале классического музыкального произведения типа оперы, балета и оперетты, или же – в каком-нибудь жанре детского кино. Наших авторов стимулировали к этому впечатляющие успехи зарубежных мюзиклов с участием детей-актёров.

Использование детей в коммерческой постановке было не ново: ещё во времена Шекспира в Лондоне с большим успехом работала детская театральная труппа. В викторианской Англии и в США того же времени детские роли в театре играли не только актрисы-травести, но и дети актёров (с таких детских ролей начинали свою актёрскую карьеру маленькие Лилиан Гиш и Мэри Пикфорд). В 1960 г. в Лондоне был поставлен мюзикл «Оливер!», где было занято около полусотни детей в главных ролях и в массовых сценах. Премьера мюзикла «Оливер!», написанного

британским композитором и либреттистом Лайонелом Бартом (продюсер Дональд Олбери, режиссёр Питер Кроу, художник Шин Кенни), состоялась 30 июня 1960 г. Это была не первая сценическая интерпретация романа Чарльза Диккенса «Оливер Твист». Уже в 1838 г., ещё до того, как книга была завершена, по ней впервые был поставлен спектакль в лондонском театре «Сент-Джеймс», а на следующий год инсценировку «Оливера Твиста» сделали в Нью-Йорке. С тех пор роман выдержал более тридцати сценических и кинематографических интерпретаций. 6 января 1963 г. мюзикл «Оливер!» появился на Бродвее, где он был показан 774 раза и до «Эвиты» Э. Л. Уэббера занимал первое место среди британских мюзиклов по количеству представлений, сыгранных на Бродвее. «Оливер!» получил три награды «Тони» за 1963 г., которых были удостоены Лайонел Барт (за музыку, либретто и тексты песен), Дональд Пиппин (дирижер и музыкальный руководитель) и Шинн Кенни. «Оливер!», наряду с «Моей прекрасной леди» и «Скрипачом на крыше», по-прежнему остается одним из наиболее популярных мюзиклов 60-х, он регулярно ставится в различных странах мира. В начале 70-х гг. одну из главных ролей в очередной постановке мюзикла «Оливер!» сыграл будущий лидер британской арт-рок группы Genesis Фил Кол-линз. Успех мюзикла «Оливер!» вдохновил английского режиссёра Кэрола Рида: в 1968 г. был снят одноимённый фильм, получивший шесть наград «Оскар» (фильм, режиссёр Кэрол Рид, художники Джон Бокс, Теренс Марш, Вернон Диксон и Кен Магглстон, звук, музыка, хореограф Онна Уайт) и шесть номинаций. Впоследствии театральные и кинематографические постановки с участием детей-артистов стали частыми. Не остались в стороне и советские авторы.

В формировании нового стиля советской киносказки немалую и притом, на мой взгляд, позитивную роль сыграл Сергей Лапин, председатель Гостелерадио СССР с 1970 по 1985 г. Большой любитель театра[53], Сергей Павлович старался по мере своих возможностей приучить к хорошим спектаклям весь многомиллионный Советский Союз. Приверженность С. П. Лапина к всевозможной театральности (и откровенная нелюбовь к прямому, «не отрепетированному» эфиру) нашла выражение в заметном увеличении на ТВ театральных постановок – записанных спектаклей различных театров или специальных телеспектаклей. Телевидение того времени давало кинематографистам множество заказов на детские фильмы, которые благодаря телеэфиру сразу получали огромную аудиторию и стопроцентную известность, но имели меньший бюджет постановки. Это и привело к некоторому усилению в

кинематографе, особенно телевизионном, приёмов театральной эстетики. Ведь все советские дети с ранних лет и регулярно ходили не только в кино, но и в театры, не считая праздничных представлений в школах, домах и дворцах пионеров, поэтому у них сформировался навык восприятия театральной условности. Неудивительно, что телефильм «Приключения Буратино» (реж. Леонид Нечаев, 1976), в котором пуделя Артемона, черепаху Тортилу и пр. изображали не куклы и не дрессированные животные, а актёры в театрализованно-карнавальных костюмах, пришёлся детской аудитории по вкусу. А ведь можно только представить себе, как нелегко было Нечаеву после классического «Золотого ключика» (реж. Александр Птушко, 1939) решиться на совершенно иную, почти без спецэффектов, интерпретацию сказки Алексея Толстого! Но всё получилось, и не в последнюю очередь благодаря музыке Алексея Рыбникова и песням на стихи Юрия Энтина и Булата Окуджавы. Подчёркнутая театральность помогла Нечаеву решить в образе экранного Буратино проблему героя-трикстера.

Трикстер в мифологии, фольклоре и религии – божество, дух, человек или антропоморфное животное, не подчиняющееся общим правилам поведения. Жизнь героя-трикстера – это эффектная игра, противопоставленная им унизительной борьбе за существование. Роль трикстера в художественном произведении – в том, чтобы с помощью своей игры повышать самосознание и служить уравновешивающим механизмом[54]. К мифологическим трикстерам исследователи относят и паука Ананси из Западной Африки, и древнеегипетского Сета, и германо-скандинавского Локи, и древнегреческих Гефеста и Одиссея, и белорусского Нестерку, и русского Ивана-дурака, и еврейского Гершеле Острополера, и молдавских Пэкалэ и Тындалэ, и немецкого Рейнеке-лиса, и французского Кота в сапогах, и казахского Алдара Косе, не говоря уже о трикстере историческом – Ходже Насреддине[55]. В позднем фольклоре трикстер предстаёт как сообразительный простой человек, который побеждает с помощью различных уловок и хитростей. Например, во многих сказках верховный правитель выбирает своей дочери жениха, устраивая различные испытания, которые не могут выдержать принцы и рыцари, но побеждает простой бедный трикстер-крестьянин, который с помощью своей сообразительности и ума проходит все испытания и получает награду. Пример кинематографического трикстера – персонаж Чарли Чаплина. Исследователи массовой культуры относят к трикстерам персонажей сериала Star Trek: The Next Generation и мультсериала My Little Pony: Friendship Is Magic.

По мнению американского исследователя советского

происхождения Марка Липовецкого[56], трикстер каждый раз является неузнанным: так, трикстер XIX в. несимпатичен, он приближен к подлецам (Чичиков в «Мёртвых душах»). Но в XX в. трикстер – ловкач, возникающий на стыке двух культурных языков и существующий на грани маргинальности и авторитарности – приобретает притягательные черты. Романтизм советского трикстера (Остапа Бендера, например) альтернативен цинизму подпольного миллионера Корейко. И в этом смысле Буратино – самый яркий трикстер советской детской литературы, в котором есть не только насмешка над декадентской литературой[57], но и попытка сохранить внутреннюю свободу, т. к., по мнению М. Липовецкого, «господствующая идеология не предполагает прямого, серьёзного отношения к себе». Трикстеры, кроме того, вносили в детскую литературу живость и напряжение, благодаря чему дидактичность детских книг, облечённая в занимательную форму, не помешала их читательскому успеху. В экранизации Леонида Нечаева, где деревянные куклы мало отличаются от живых ребят, как бы сокращалось расстояние между трикстером-персонажем и маленьким проказником-телезрителем.

Финал сказки о приключениях Буратино выглядит по-разному в первоисточнике и в двух экранизациях. В книге А. Толстого Буратино благодаря волшебному золотому ключику находит в подземелье чудесный, великолепно оборудованный кукольный театр, куда сбегают все куклы, замученные жестоким деспотом Карабасом-Барабасом. Буратино, повзрослевший и поумневший после многих испытаний, становится практически директором этого театра, т. е. трикстер превращается в авторитарного персонажа (парафраз сюжета об Иване-дураке, ставшем царём). Разумеется, он не таков, как Карабас-Барабас, у него все куклы довольны и сыты, а представления – яркие и талантливые. Немаловажно, что всех кукол (включая самого Буратино) обязывают днём ходить в школу, а вечером, в свободное время от учёбы, играть на сцене – практически для собственного удовольствия. Такова была в 20-е гг. реальная практика многих театров-студий – Первого рабочего театра Пролеткульта, театра Мейерхольда и др.

«Золотой ключик» представлял собой авторскую переработку «Приключений Пиноккио» Карло Коллоди, что также было частью большого художественно-политического проекта того времени: Алексей Толстой, как и упоминавшийся выше Александр Волков, действовал не по собственному произволу. На I Всесоюзном съезде советских писателей в числе важных задач литературы было указано создание занимательных приключенческих

произведений для старшего дошкольного и младшего школьного возраста. Поскольку СССР не подписал Конвенцию об авторских правах, то переработка известных зарубежных детских книг была, таким образом, в некотором смысле санкционирована «сверху»; ею занимались известные литераторы. Поэтому их тексты, по общему читательскому признанию, получились более динамичными, более лёгкими для восприятия в аудитории соответствующего возраста в сравнении с оригиналами[58]. В образе деревянного мальчика Пиноккио подразумевались простые итальянские парни, введённые в заблуждение муссолиниевской пропагандой, и поэтому задача переработки книги Коллоди была ещё и в том, чтобы обезопасить его на случай преследований. Ведь в Италии были сильны и левые настроения, которые всячески подогревали и Коминтерн, и Общество итало-советской дружбы (его членами были и М. Горький, и А. Толстой). Однако Птушко в своём фильме поместил в подземелье волшебный корабль, на котором все герои улетают в счастливую страну «далёко-далёко за морем». Конечно, имелось в виду, что эта страна – не что иное, как Советский Союз, в котором осуществились все вековые мечтания угнетённого человечества, а вот в «буржуинстве», на территории Тарабарского короля, именем которого всё время заклинает полицейских Карабас-Барабас, всё равно жить не стоит.

Такой финал экранизации Птушко вполне отвечал реалиям коммунистического движения тех лет, когда в СССР жили многие деятели Коминтерна (те из них, кто в оны времена избежал политических репрессий, впоследствии возглавили компартии социалистических стран). Но этот финал был бы совершенно иначе понят взрослыми зрителями и, естественно, цензорами 70-х гг.: полёт в страну за морем на корабле-самолёте мог быть воспринят как намёк на эмиграцию в США. Поэтому Леонид Нечаев вернулся к театральному финалу, но изменил его: после всех злоключений Буратино и его друзья попадают не в кукольный театр, а прямо на современную театральную сцену (эпизод снимался в Белорусском республиканском Театре юного зрителя) и исполняют задорную финальную песенку, которой аплодируют ребята, заполнившие зрительный зал. В этих ребятах узнаются, уже без грима, в современных одеждах, сами исполнители ролей – Дима Иосифов, Таня Проценко и др. Этот театрально-зрелищный финал как бы приглашает на сцену и юных зрителей фильма – поучаствовать в художественной самодеятельности, раскрыть свои дарования и, конечно, не относиться вполне всерьёз к сказочным приключениям деревянного мальчика.

Огромный успех фильма был отчасти обусловлен именно готовностью детской и подростковой аудитории к восприятию театральной условности на киноэкране. Нечаева тут же пригласили в Москву, и он в таком же театрализованном стиле снял следующий телефильм «Про Красную Шапочку. Продолжение старой сказки» (1977). Правда, сюжет этого фильма стал как бы продолжением сюжета сказки: сценаристу Инне Веткиной пришлось «дописать» текст Шарля Перро. В костюмах действующих лиц заметны скорее западнославянские, нежели французские мотивы, а в сюжете – эколого-зоозащитные: злые люди выглядят страшнее волков, а волки, поняв, что они побеждены и сельчане идут на помощь Красной Шапочке, сами уходят в лес.

Теперь цель экранизаторов фольклора – максимально приблизить сказочный сюжет к современным реалиям. Самый яркий тому пример – детский мюзикл «Мама» (1977), поставленный на «Мосфильме» румынским режиссёром-сказочницей Элизабет Бостан. Для совместной с СССР и Францией экранизации общей для фольклора всех стран-участниц постановки сказки про волка, похитившего козлят в отсутствие мамы-козы, Бостан получила поддержку на самом высоком уровне. В фильме было множество танцевальных и вокальных номеров, которые исполняли солисты ГАБТа Екатерина Максимова, Александр Богатырёв и Ирина Фадеечева, участвовали также ребята из балетных и хоровых коллективов Москвы, юные фигуристы. Козу и Волка играли две суперзвезды советского кино второй половины 70-х гг. – Людмила Гурченко и Михаил Боярский, в небольшой роли снимался всемирно известный клоун Олег Попов (выглядевший, впрочем, несколько «инородным телом» в этой картине). «Мосфильм» выделил одного из самых опытных художников-постановщиков – Давида Виницкого. На съёмках «Мамы» группе выпало множество невзгод: сначала Олег Попов нечаянно сбил с ног Людмилу Гурченко, и во многих сценах всю композицию кадра пришлось перестроить, чтобы незаметны были костыли и гипс. Затем начались стихийные бедствия: наводнение, от которого пострадала румынская киностудия Buftea, и разрушительное землетрясение в Бухаресте… Немало раздражал группу своеобразный творческий почерк Э. Бостан, которая, однако, именно в Москве смогла в полной мере реализовать свой дар киносказочника.

При сравнении этого фильма Бостан с её же, но румынского производства киносказками (например, с дилогией «Вероника» и «Вероника возвращается»[59]) заметно, что строгий глаз

мосфильмовских асов – Любови Циципной (одной из руководительниц, наряду с Еленой Скиданенко, моей редакторской практики на «Мосфильме». – *Ю. Х.*) и музыкального редактора Арсения Лаписова – ощутимо поднял общий уровень сценария, диалогов, комических приёмов. Это организующее редакторское начало, на мой взгляд, позволяет считать фильм «Мама» произведением в большей степени мосфильмовским, нежели румынским или французским. Однако Бостан, явно оценив всё это, от привычного «почерка» не отказалась: *«Наш режиссёр очень активно поддерживала предложения <…>, но в то же время она слишком уж скупо и редко делилась с нами своими замыслами. <…> подготовку к съёмкам фильма вели главным образом раздельно, каждый партнёр в своей стране и на своей студии, в соответствии с индивидуальным видением каждого из нас, а не с целенаправленным поиском. <…> Если бы мы заранее об этом договорились, то, наверное, целый ряд хороших и интересных предложений был бы реализован в картине и, наоборот, в картину не попали бы некоторые сомнительные элементы режиссёрского и изобразительного решения»*[60], – вспоминал впоследствии Д. Виницкий. Ему, начавшему свой творческий путь с вгиковской практики на съёмках «Ивана Грозного», претил «тюзовский» стиль постановки. Костюмы всех этих коз и козлят, волков и медведей, белок и попугаев, баранов, овечек и птиц – почти карнавальные, а фон для титров – гримирующиеся исполнители главных ролей, прямо на глазах у зрителей надевающие парики с рогами и ушами и накладывающие сами себе грим. Бостан мотивировала это тем, что фильм на самом деле – не про зверей, а про людей, про «волчий лик капитализма» (волк похищает козлят не для еды, а ради выкупа). И мосфильмовский ас не подвёл: *«В работе над цветом я использовал здесь такой <…> приём, как распределение цветовых и цветотональных характеристик на “положительные” и “отрицательные” <…>. Исходя из этого деления героев на два противоборствующих лагеря, мы рискнули также сделать и лица наших актёров расцвеченными тем или иным цветом. Осуществлялось это путём наложения на лицо героя цветных аппликационных геометрических фигур. <…> Примечательно, что ни один зритель после просмотра фильма “Мама” не упрекнул нас в такой странной подаче наших героев, очевидно, принимая их грим как <…> часть тех основных условий игры, которые мы рискнули ему предложить»*[61].

Зритель принял эти условия. Картина неплохо прошла в прокате. В постсоветские годы изобразительные мотивы и музыка этой киносказки повторились в многочисленных инсценировках.

Так, в дни новогодних каникул 2014 г. в павильоне № 57 на ВВЦ прошло шоу, приуроченное к 10-летнему юбилею компании «Ледовая симфония»: ледовый театр бывшего фигуриста Ильи Авербуха поставил музыкальный спектакль «Мама», в основу этой детской сказки был положен сюжет одноимённого фильма. Сценарий был несколько изменён, добавлены цирковые номера, воздушная акробатика и продуманы монологи для новых персонажей, декорации заменил эффектный 3D экран. Песни исполнили Вадим Мичман, Анна Большова, Андрей Белявский и Алексей Кортнев.

Большим успехом у телезрителей того времени пользовался музыкальный телефильм «Мэри Поппинс, до свидания!» (реж. Леонид Квинихидзе, 1984) – экранизация сказочной повести английской писательницы Памелы Трэверс. Несмотря на явное внешнее несходство Натальи Андрейченко с героиней, описанной автором и «нарисованной» книжными иллюстраторами, песня из фильма и сама картина до сих пор не уходят из эфира. Напомним ещё и о фильмах эстонки Хелле Мурдмаа – «Чертёнок» и «Серебряная пряжа Каролины» – это были детские киносказочные мюзиклы. В Грузии было снято множество музыкальных фильмов, и в их числе «Волшебная ночь» (реж. Темур Палавандишвили, 1983) – по мотивам грузинских народных сказок. Картину упрекали в перегруженности музыкальными вставками, превратившими сюжетное произведение в киноконцерт, но как было не петь, не плясать в такой поющей республике, как Советская Грузия? Достаточно вспомнить пионерский вокально-инструментальный ансамбль «Мзиури», из первого состава которого вышла эстрадная певица Нуну Габуния, а из следующего – Тамара Гвердцители: это была удачная попытка придать детскому творчеству черты более модных коммерческих жанров.

Впрочем, во всех республиках СССР дети активно занимались художественной самодеятельностью, и лучшие коллективы выступали в соответствующих детских передачах Центрального телевидения. Считалось, что ребята из Таджикистана или Грузии обязательно должны знать, какие замечательные сверстники растут в Эстонии или Молдавии, и при желании с ними можно даже подружиться – на каких-нибудь всесоюзных слётах в Москве или Ленинграде, «колыбели революции», или в пионерских лагерях «Артек» и «Орлёнок». Именно участники детской художественной самодеятельности чаще всего исполняли вокальные и танцевальные номера в детских фильмах-мюзиклах: ребят, обучающихся в профессиональных творческих школах, с занятий отпускают неохотно[62]. Известный кинокритик Наталья Лукиных сняла (по собственному сценарию) документальный

фильм «Солнце нашего детства» (2010) об Ансамбле песни и танца им. В. С. Локтева Московского дворца пионеров, ныне – Московского городского дворца детского и юношеского творчества. За 70 лет истории в этом ансамбле занимались более 40 тысяч детей[63]. Те «локтевцы», которые в дальнейшем не стали работать в музыкально-исполнительской сфере, были на всю жизнь благодарны ансамблю за предоставленные возможности эстетического развития и расширения кругозора (с концертами они объезжали чуть ли не все крупные города СССР, бывали и за границей). Кроме того, герои фильма «Солнце нашего детства», вспоминая свои занятия в ансамбле (где танцевала и пионерка Наташа Лукиных), отмечают, что из-за репетиций, концертов и гастролей им приходилось пропускать уроки в общеобразовательных школах и потом быстро «нагонять» пропущенное. Поэтому бывшие «локтевцы» признательны ансамблю за то, что репетиции и гастроли на всю жизнь приучили их к перегрузкам, к умению эффективно организовать своё рабочее и личное время.

Однако, как показало время, у детских мюзиклов не было будущего. Постепенно схлынула волна популярности этого жанра, сначала – за границей, после фильма Алана Паркера «Багси Мелоун» (1976). В этой картине пародировались и гангстерские боевики, и ретро-мюзиклы, и массовая эксплуатация детей в кино: все роли исполняли дети, в частности, нахальную и размалёванную подружку гангстера играла уже опытная к тому времени актриса – тринадцатилетняя Джоди Фостер. Через восемь лет и в СССР конец всему этому маскараду положила неудачная экранизация повести Феликса Зальтена «Бемби» в двух частях – «Детство Бемби» (1985) и «Юность Бемби» (1987), где оленей и прочих зверей играли артисты, ряженые в трико и хитоны, безо всяких париков с рогами. Трогательный сюжет детства и взросления оленёнка Бемби, перенесённый в низкобюджетные декорации типа «натура с достройкой», в интерпретации Натальи Бондарчук ужасающе поскучнел. Вдобавок состав исполнителей, среди которых преобладала близкая родня режиссёра, а также небезызвестная Катя Лычёва, фантом горбачёвской пропаганды, в роли оленёнка Фалины, вызвал у зрителей раздражение столь откровенной приверженностью к «ближнему кругу» – семья, знакомые и т. п. Вот саркастический текст сценариста Александра Александрова, который не был им произнесён с трибуны, но включён в список материалов съезда: *«Я понимаю также, почему снимается на той же студии уже вторая картина по весьма посредственной книжке совершенно неизвестного на своей родине австрийского писателя*

(мы почему-то любим гордиться такими вещами). А ведь и первая картина об оленёнке, снятая подсюсюкивающими тётями и дядями, очень холодно была принята маленьким зрителем, и я с ужасом думаю, сколько ещё эпох развития иноземного оленёнка Бемби ожидает нас в будущем, если он, не дай Бог, доживёт до старости?»[64] А. Александров, по-видимому, не знал, что Феликс Зальтен – не такой уж и третьеразрядный писатель, что его повесть «Бемби» была ещё в 1936–1942 гг. экранизирована на студии Уолта Диснея[65]. Однако вскоре «обыкновенные ненастоящие обезьянки», впоследствии вытесненные компьютерными богатырями и суперменами в 3D, окончательно вымерли как вид.

Песни из советских детских киномюзиклов до сих пор исполняются и звучат в эфире (используются даже в телерекламе). Это, безусловно, продлило жизнь музыкальных фильмов, оказавших значительное влияние на картины других жанров, которые мы рассмотрим в дальнейшем. Замечу, что за более чем четверть века ни один постсоветский детский фильм ни удачной музыкой, ни песней, приобретшей популярность вне кино- и телеэкрана, похвастаться не может. Однако мюзиклы на постсоветском пространстве теперь не снимаются вообще – ни для детей, ни для взрослых.

История киномюзиклов – большая и малоисследованная тема, связанная и с историей театра, и с историей эстрады. Не вдаваясь в этот важный для искусства и индустрии кино вопрос, можно только сказать, что ещё в 1940-е гг. Иван Пырьев в своих фильмах «В шесть часов вечера после войны» и «Сказание о земле Сибирской» сделал попытки расширить жанровые рамки киномюзикла и неоднократно подчёркивал, что музыкальная картина может быть не только комедийной. Примеры совершенно серьёзных американских музыкальных фильмов, в особенности картин Боба Фосса, Милоша Формана и Нормана Джуисона, это убедительно доказали. Однако в СССР не было замечено живого отклика постановщиков, желавших развивать жанр музыкального фильма. Повторяю – не «не было», а «не было замечено»: автору этих строк ничего в точности не известно о каких-либо не удавшихся попытках (или не нашедших начальственного одобрения заявках на музыкальный фильм) в 1980-е гг.

В постсоветский период было несколько проектов постановки киномюзикла, но ни один из них не был реализован. Можно предположить, что на это могла оказать влияние расстановка сил на эстраде, где мюзиклы ставят или в исторических, со времён СССР, театрах оперетты, или в Московском театре эстрады, или на подмостках, подчинённых международной компании Stage

Entertainment[66]. Попытка прорваться на сцену с какой-то иной продукцией и нарушить монополию «эстрадной мафии» была предпринята только одна – мюзикл «Норд-Ост»[67], в котором, кстати, участвовали и дети-актёры. После теракта на Дубровке, происшедшего в 2002 г. во время одного из представлений и приведшего к человеческим жертвам, в том числе и среди детей, спектакль постепенно сошёл со сцены. Гастрольная версия мюзикла «Норд-Ост» была показана в двух российских городах, но затем театры начали в одностороннем порядке расторгать договоры…

Вроде бы сам теракт непосредственно совершили чеченские террористы, почему-то все они были уничтожены в ходе освобождения заложников. Невольно возникает вопрос: могли бы эти люди, случить им выжить и быть допрошенными, дать проясняющие показания о том, кто помог им организовать теракт именно на Дубровке? Первый российский мюзикл мирового класса с бюджетом около 4 миллионов долларов шёл два года с огромным успехом, вызывая гордость за Россию и поднимая продажи переизданного романа «Два капитана» (книга продавалась прямо в фойе). Всё это не могло понравиться эстрадным монополистам. Кстати, как раз в это время в Театре эстрады и года не продержалась русская версия бродвейского мюзикла «Чикаго», спродюсированная Филиппом Киркоровым и Аллой Пугачевой.

С тех пор на сцене никто не отваживался бросить вызов мировым и местным монополистам. И, поскольку сцена является поставщиком творческих кадров для музыкального кино, то, соответственно, и фильмы этого направления – хоть для взрослых, хоть для детей – теперь стало некому ставить.

Детская научная фантастика – новая киносказка

В послеоттепельный период советской культуры в профессиональной среде кинематографистов отношение к научной кинофантастике, вопреки взлёту её популярности и художественного уровня, было не самым уважительным. Это заметно по весьма скромному количеству киноведческих исследований, посвящённых кинофантастике. Несмотря на её былую популярность и очевидные достижения авторского кино в этой области (достаточно упомянуть «Солярис» и «Сталкер» А. Тарковского), большинство исследователей всё равно не считают этот жанр вполне серьёзным. В наше время научную фантастику основательно потеснил родственный жанр фэнтези как более творчески разработанный и более прибыльный с коммерческой точки зрения. К тому же значительное сокращение слоя ИТР в нашей стране (да и в других развитых странах, так же в 90-е гг. подвергшихся деиндустриализации) уменьшило аудиторию – читательскую, зрительскую – произведений научно-фантастического жанра. В постсоветском обществе, где легализованы любые предсказания будущего, от религиозных до астрологических, научная футурология оказалась не в чести. К тому же научный, хотя бы частично обоснованный какими-то доказательствами подход к перспективам дальнейшего развития человечества всё чаще стал походить на антиутопию. Достаточно посмотреть несколько голливудских картин типа «2012» или «Аватар», чтобы проследить эту устойчивую тенденцию.

В советское время такое, естественно, не поощрялось, тем более в детском кино. Но детское кино всё же отозвалось на взлёт научной фантастики. К концу 70-х волшебные киносказки были основательно потеснены сказками фантастико-футуристическими. Здесь надо напомнить несколько полузабытых имён.

Так, Павел Клушанцев (1909–1999), режиссёр студии «Леннаучфильм», *«первым попытался совместить два киножанра – научно-популярное кино и научную фантастику, в результате чего в кино появилось принципиально новое направление – научно-фантастический киноочерк (или популярно-фантастический фильм), к сожалению, так и не нашедший в нашем кинематографе последователей. Стенли Кубрик и Джордж Лукас называют Клушанцева своим “крёстным отцом” и учителем, на его фильмах изучают операторское мастерство, а известный специалист в*

области экранных трюков и кинокритик, лауреат "Оскара" Р. Скотак даже специально приезжал в Россию, чтобы расспросить Клушанцева о секретах его уникальных съёмок. "За 40 лет американские специалисты так и не смогли разгадать их", – сетовал журнал "Американский кинооператор", в 1996 году посвятивший к 85-летию русского режиссёра целых два выпуска. <…> Когда прославленный создатель "Звёздных войн" заявил, что мечтает познакомиться с маэстро Клушанцевым, функционеры от кино лишь недоуменно пожали плечами: "А кто это? Не знаем такого"»[68].

Вспоминая (а то и впервые в жизни узнавая) то или иное творческое имя, современный исследователь то и дело задумывается: почему так получилось, что наше кино перестало верить в себя и ценить себя? Применительно к научной фантастике надо признаться, что большинству из нас (включая автора этих строк) всегда было интереснее изучать фильмы реалистические или уж, на худой конец, мифотворческие, т. е. снятые в целях политической пропаганды, нежели научно-фантастические. Но авторы, работавшие в этом жанре, понимали его значение.

В искусстве для детей всегда есть определённые границы. Воспитание личной самостоятельности, чреватое усилением в характере «буржуазного индивидуализма» в противовес «социалистическому коллективизму», не было приоритетной задачей нашей педагогики, и, следовательно, персонажи, способные в одиночку бросить вызов враждебному окружению, не культивировались в детском кино. Гораздо важнее считались честность и, естественно, верность – дружбе, пионерской клятве и тем более Родине. При этом подразумевалось, что наша Советская страна будет самой передовой и через сто, и через двести лет. Но режиссёр Ричард Викторов, настоящий энтузиаст, чтобы не сказать – подвижник жанра научной кинофантастики, снимавший фильмы не только для детей, считал: *«Сегодня молодёжь не удовлетворяется просто сказками, её интересует, что будет с миром завтра, и кинофантастика призвана говорить об этом <… >. Проблема и в том, что человек чувствует малые размеры Земли, её непрочность. А многие прогнозы будущего человечества не всегда оптимистичны. И фантастика обретает поэтому особенно важное звучание»*[69]. *После бурного* успеха фильмов Р. Викторова «Москва-Кассиопея» (1973) и «Отроки во Вселенной» (1974) о пионерах, отправленных в дальний космос, чтобы к моменту прибытия в созвездие Кассиопеи им было уже 40 лет, последовала экранизация другого произведения на ту же тему: «Большое космическое путешествие» (реж. Валентин Селиванов,

по пьесе Сергея Михалкова «Первая тройка, или Год 2001»). Однако успехом она не пользовалась. Все эти картины, не очень страшные и очень музыкальные, о столкновении советского пионера с загадочным будущим (разумеется, с моральной победой пионера, ведь советские ценности считались непреходящими) сейчас вызывают у бывших школьников конца советского периода прилив ностальгии. Ведь на самом деле ребят 70-х и 80-х гг. ожидало совсем не такое будущее… Ричард Викторов придавал значение не только образовательной стороне фильма для детей, но и его музыкальности. Это, а также некоторая ироничность выгодно отличают отечественную детскую кинофантастику. Несмотря на отдельные «измены» любимому жанру, Ричард Викторов всё равно возвращался к нему. Он и привёл в кино писателя-фантаста Кира Булычёва, который написал сценарий к его фильму «Через тернии к звёздам» (1980).

Писатель и сценарист Кир Булычёв (Игорь Всеволодович Можейко, 1934–2003) родился в Москве в семье выходцев из дворян, скрывавших своё происхождение. В 1957 г. окончил Московский государственный педагогический институт иностранных языков им. Мориса Тореза. В 1962 г. окончил аспирантуру Института востоковедения АН СССР. С 1963 г. работал в Институте востоковедения АН СССР. В 1965 г. защитил кандидатскую диссертацию по теме «Паганское государство (XI–XIII века)», а в 1981 г. – докторскую диссертацию по теме «Буддийская сангха и государство в Бирме». Переводчик и корреспондент АПН в Бирме, корреспондент в журнале «Вокруг света»… Только в 1965 г. он начал литературную деятельность в качестве писателя-фантаста и переводчика фантастических произведений американских писателей. Популярность писателю Киру Булычёву принесли детские книги, особенно – о приключениях девочки Алисы. (Имя, вызывающее ассоциации с Алисой Льюиса Кэрролла, на самом деле – просто имя дочери Кира Булычёва.)

Кира Булычёва называли основоположником отечественной детской научной фантастики, на что он отвечал: *«Не усматриваю какой-либо чёткой границы между фантастикой “детской” и “взрослой”. Ведь вся литература так или иначе имеет устойчивую закономерную тенденцию к самоомолаживанию. Так, например, “Приключения Гулливера” и большая часть написанного Жюль Верном предназначалась когда-то для зрелой аудитории, сейчас это читают в основном дети. То же можно сказать и о русской литературе: Беляев, Булгаков, Обручев… С другой стороны, в наше время стала стираться и незыблемая прежде грань между авторской сказкой и художественно-фантастическими*

произведениями. Наиболее характерные примеры – <…> "Карлсон" и "Пеппи – Длинный чулок", а что касается отечественных авторов, можно вспомнить Антония Погорельского с его колоритной "Чёрной курицей…"»[70]. Кинематографическая судьба Кира Булычёва оказалась не менее яркой. Более 20 произведений Кира Булычёва экранизированы, по его сценариям снято 22 фильма разных жанров. Кир Булычёв – лауреат Государственной премии СССР 1982 г. за сценарии к фильму «Через тернии к звёздам» и полнометражному мультфильму «Тайна третьей планеты» и премии фантастики «Аэлита-97».

Картина «Через тернии к звёздам» также пользовалась успехом, но больше в юношеской аудитории, чем в детско-подростковой. В центре фильма – контакт землян с инопланетной цивилизацией, гибнущей в результате экологической катастрофы. Экологическая катастрофа произошла, конечно, не на Земле (такое позволялось только во «взрослых» фильмах, и то частично: так, в «Сталкере» планета Земля выглядит достаточно загрязнённой, отчего «Зона» и закрыта для посещения, а у сталкеров рождаются больные дети). В фильме были очень искусные для того времени спецэффекты, а музыка Алексея Рыбникова после некоторой переработки стала основой знаменитой рок-оперы «Юнона и Авось». В 2001 г. фильм был восстановлен к повторному выпуску на экраны и во многом практически переснят. Социальные мотивы картины (экологическую катастрофу провоцирует инопланетный капиталист, наживающийся на продаже противогазов) стали сейчас более актуальными, чем тогда…

На рубеже 70-х и 80-х гг. детская научная фантастика проникла и на телевидение, что было заслугой другого известного писателя – Евгения Велтистова, работавшего в аппарате ЦК КПСС, где он познакомился с С. П. Лапиным и, как уверяют, даже был его «спичрайтером». Евгений Серафимович Велтистов (1934–1989) – член Союза писателей СССР, награждённый орденами Дружбы народов и «Знак Почёта». Первое время после окончания факультета журналистики МГУ Велтистов работал в печати, а с конца 1950-х освоил жанр детской научной фантастики, где вскоре стал ведущим автором. Перу Велтистова принадлежат более десяти произведений, среди них экранизированная в 1985 г. повесть «Гум-Гам» (1970), а также сборник повестей-сказок: «Миллион и один день каникул» (1979), «Классные и внеклассные приключения необыкновенных первоклассников» (1985). Для взрослых читателей Велтистов написал повесть о близком будущем «Глоток Солнца. Записки программиста Марта Снегова» (1967), в которой рассказывается о

прибытии в Солнечную систему инопланетного звездолёта, управляемого компьютером, и роман «Ноктюрн пустоты» (1982), описывающий заговор империалистов, угрожающих человечеству климатической войной.

Наибольшую известность Велтистов снискал среди подростков: цикл произведений о мальчике-роботе Электронике, копии школьника Сыроежкина: «Электроник – мальчик из чемодана. Повесть-фантазия» (1964), «Рэсси – неуловимый друг» (1970), «Победитель невозможного» (1975), «Новые приключения Электроника» (1984, переработка – 1988). По первым двум повестям снят трёхсерийный телефильм «Приключения Электроника» (реж. Константин Бромберг, 1980). Евгению Велтистову – сценаристу этот фильм принёс Государственную премию СССР.

В приключенческом сюжете фильма о роботе, который постепенно почти что превращается в человека, легко увидеть следы и фаустовского «гомункула», и чудовища Франкенштейна, и Буратино, и зарубежных фантастических фильмов, и отечественного фильма «Его звали Роберт» (реж. Илья Ольшвангер, 1967). Кроме того, кинофантастика тех лет реагировала на дискуссии, научные и публицистические, о том, возможно ли создание искусственного интеллекта, до какой степени робот может быть антропоморфным и т. п. В финале происходит некое сближение проказника Сыроежкина с роботом Электроником: Сыроежкин понимает, что его сходство с роботом сослужило ему, живому мальчику, дурную службу и что надо самому уроки учить, а не робота-двойника к доске посылать. (Здесь также – некоторая вариация на темы сказки Антония Погорельского, в которой курица Чернушка даёт мальчику Алёше волшебное зёрнышко, позволяющее сразу запоминать любой урок.) Электроник же научился улыбаться, испытывать человеческие чувства – словом, очеловечился: его оживило советское общество, которое противопоставляется капиталистическому строю именно в этом смысле.

Слова песни буржуйского сыщика Урри (*«С тех пор для меня слово шефа – закон: / Вперёд, никаких рассуждений! / Я только в одном глубоко убеждён: / Не надо иметь убеждений»*) выражают сущность капитализма как античеловечную именно в этом смысле: там, где убеждения отменяются, а важен только не подлежащий обсуждению приказ работодателя, человек теряет человечность. Правда, взрослый телезритель образца 1980 г. понимал, что исполнять приказ, не обсуждая его смысл и моральную сторону – это свойство прежде всего определённых профессий, без которых не обходится и социалистическое

государство. Нехватку качественных спецэффектов, заметную по сравнению с зарубежными научно-фантастическими фильмами, уже знакомыми нашему зрителю, также компенсировала музыка Евгения Крылатова в исполнении детского хора Большого театра. Песни звучат в эфире и до сих пор. Исполнители главных ролей Владимир и Юрий Торсуевы, как и большинство детей-кинозвёзд, профессиональными киноактёрами не стали.

Следующий опыт научной кинофантастики для детей с элементами мюзикла – телефильмы «Гостья из будущего» (1985, пять серий) и «Лиловый шар» (1987), плод творческого сотрудничества режиссёра студии им. Горького Павла Арсенова с Киром Булычёвым. Для ребят 1967–1972 гг. рождения эти фильмы стали не просто популярными, но, как выражаются в современной прессе, культовыми. Сейчас в Интернете есть даже целый сайт поклонников этих картин, куда они – уже в возрасте «крепко за сорок», то ли ностальгирующие по временам своего отрочества, то ли отчаянно борющиеся за свои мечты того времени, – охотно заходят. Не то чтобы это поколение вообще не смотрело фильмы о приключениях неуловимых, снятые незадолго до их рождения: эти картины, которые показывались и по ТВ, и на детских сеансах, были им известны. Однако героическое прошлое из времён Гражданской войны, которую уже не помнили даже их дедушки и бабушки, мало волновало последние поколения советских октябрят и пионеров. Им интересно было смотреть не назад, а вперёд, в «прекрасное далёко».

Сюжет повести Кира Булычёва «Сто лет вперёд» и, соответственно, телефильма строится на приключениях ребят из Москвы 1984 и 2084 гг., которые борются с космическими пиратами, желающими украсть прибор «миелофон», с помощью которого можно читать мысли (некоторый намёк на значительное расширение возможностей слежки за людьми, в чём последующее время нас уже убедило). Алису Селезнёву, девочку из будущего, сыграла московская школьница Наташа Гусева, чью кандидатуру на пробах особенно отстаивал Кир Булычёв: «Она или никто!» Действительно, Алиса Селезнёва в её исполнении весьма показательно завершила развитие образа сказочной героини советского кино.

Лицо Алисы Селезнёвой – очень женственное, славянское, но назвать её типаж специфически русским довольно трудно (кстати, и взрослая Наталья Гусева, по мужу – Мурашкевич, сохранила эту особенность). Девочка из будущего, таким образом, как бы олицетворяла известный тезис Н. С. Хрущёва (впоследствии закреплённый в преамбуле Конституции СССР 1977 г.) о том, что за годы социализма *«в СССР сложилась новая историческая*

общность людей различных национальностей, имеющих общие характерные черты, – советский народ»[71]. Конечно, немалую роль в формировании этого «неоэтноса» сыграла индустриализация. И поскольку предполагалось, что процесс всеобщей индустриализации будет развиваться и в дальнейшем (чего, как известно, не произошло), то и в фильме «Гостья из будущего» у худощавой и большеглазой Алисы Селезнёвой внешность скорее городская, чем деревенская. Для советских школьников (горожан уже во втором, а то и в третьем поколении) работа на земле, «в колхозе», будь он хоть какой передовой, не была привлекательной, и детские писатели уже не пытались перевоспитывать ребят. Городская модель жизни до сих пор является преобладающим идеалом для большинства населения, за отсутствием иного.

В дальнейшем, начиная с 90-х гг., стал культивироваться стандартный модельный тип красоты, вообще не имеющий ничего общего с антропологическими особенностями какого-либо этноса. Его распространению способствовали успехи декоративной косметики и пластической хирургии, благодаря чему молодые люди, желающие исправить некрасивые или немодные черты своей внешности, нередко полностью лишают себя какого-либо своеобразия, наполняя мир блондинами-азиатами, прямоволосыми неграми и татуированными европейцами с пирсингом и дредами… Кто бы мог тогда предвидеть это грядущее насилие над человеческой идентичностью, любуясь очаровательной вненациональной Наташей Гусевой?

Как и предыдущие исполнительницы ролей сказочных красавиц, она была благополучной и уравновешенной по натуре девочкой. (Отчасти поэтому Наталья Гусева впоследствии искренне не захотела связывать жизнь с искусством, несмотря на свой грандиозный успех, а трезво выбрала химию и вышла замуж за одного из своих многочисленных поклонников.) В успехе Наташи Гусевой определённую роль сыграло её заметное сходство со знаменитой ровесницей, американской школьницей Самантой Смит (1972–1985), чья удивительная, яркая и короткая жизнь была впоследствии увековечена в многочисленных памятниках. Визит Саманты в СССР по приглашению Ю. Андропова, которому она (якобы без подсказки родителей) написала письмо, и её последовавшая трагическая гибель воспринимались ребятами того поколения как пришествие человека из другого мира (почти инопланетянки!) на «грешную Землю», которую удивительная девочка столь же внезапно и покинула. Однако реальность этого невозможного прежде визита значительно «подогрела» атмосферу ожидания каких-то будущих

перемен. Примерно так воспринималась героиня фильма «Гостья из будущего» – отважная, интеллектуальная, сверхтехничная, в чём-то близкая к инопланетянке, но вместе с тем и живой человек, который просто выше нынешней выматывающей бытовой возни. Нетрудно увидеть в этом мечту о том, чтобы покончить с коллизиями трудного прошлого, закрыть навсегда трагические страницы классовой борьбы, политических репрессий и т. п.

Правда, в ближайшем будущем восторженных телезрителей ждала вовсе не такая лучезарная действительность, отчего популярная до сих пор песня Евгения Крылатова и Юрия Энтина с припевом *«Прекрасное далёко, не будь ко мне жестоко»* воспринимается в наше время несколько двусмысленно. Основное содержание песни – призыв сделать побольше чего-нибудь хорошего для приближения светлого будущего. Между тем для нынешних 40–50-летних «прекрасное далёко» – это скорее невозвратимое позднесоветское прошлое с его недостижимыми идеалами и несбывшимися мечтами. Взрослые «алисоманы» плохо помнят ушедший социализм, т. к. они не успели поработать при этом строе, а только учились, поэтому иронический «культ» гостьи из будущего, в честь которой – вымышленной сказочной героини! – в Москве даже высажена целая Аллея Алисы Селезнёвой (sic!), не вызван, на мой взгляд, какой-то прочувствованной социальной ностальгией. Но, безусловно, разочарование тем, что на самом деле принесло людям этого поколения ожидавшее их будущее, не обесценило эстетический и социальный идеал их юности: окружающая действительность только оттеняет красоту этого идеала, хоть и нереального, но всё же возвышенного.

Признанный мэтр отечественной научной кинофантастики Ричард Викторов к тому времени уже умер – на съёмках своего последнего фильма «Комета» (1983), который был закончен другим режиссёром и выпущен в прокат спустя много лет. Сюжет фильма – грозящее столкновение Земли с приближающейся кометой и реакция на это чиновников-бюрократов, т. е. основная тональность картины – сатирическая. Кир Булычёв как-то сказал: *«Вот в чём разница между нашей и американской фантастикой… <…> американская фантастика конструирует другие миры, и чем великолепней и необычней она их сконструирует, тем она интересней. Мы же <…> не можем никогда писать ни о чём и снимать ни о чём, кроме нас самих»*[72]. О фильме «Комета» сохранились некоторые смутные воспоминания: так, Константин Лопушанский – первый после Андрея Тарковского советский кинорежиссёр, которому разрешили работать в жанре антиутопии (фильм «Письма мёртвого человека», 1986), сказал как-то автору

этих строк: *«Чиновники, которым сказали о приближении конца света – это сюжет не для меня, а для Юрия Мамина».*

Действительно, в «перестроечное» время стала очевидной огромная потребность общества не в прогнозах будущего, а в изучении прошлого – как советского, так и более отдалённого. Начиная с 90-х гг. и по нынешнее время во всех уцелевших литературно-художественных журналах публикации, посвящённые истории, гораздо интереснее, чем беллетристические произведения, тем более футуристические. Кроме того, советская научная фантастика уже не могла развиваться в прежних рамках твёрдой веры в поступательное движение социального и технологического развития, в его неуклонный прогресс. Всеволод Ревич заметил по этому поводу: *«Чтобы наши режиссёры могли ставить подобные ленты, им, кроме материального достатка, потребна ещё и некоторая доля оптимизма. Боюсь, что ни того, ни другого в ближайшее время у них не появится»*[73]. И авторы это тоже понимали.

Ещё до перестройки Евгений Велтистов (вместе с Тамарой Яковлевой) стал соавтором сценария первой в мире экранизации Дж. Р. Р. Толкиена. Фильм-спектакль «Хоббит» (реж. Владимир Латышев, 1984) был снят на студии «Лентелефильм» как телеверсия постановки Ленинградского ТЮЗа. Сейчас мало кто об этом вспоминает, т. к. популярные фильмы Питера Джексона и Гильермо дель Торо давно затмили собой предыдущие экранизации, внеся свой вклад в индустриальную эксплуатацию мотивов Дж. Р. Р. Толкиена. Однако симптоматично, что один из лучших советских фантастов, как будто готовясь к капитуляции научной фантастики перед жанром фэнтези (с предусмотрительностью, характерной для человека при власти), заблаговременно сделал этой экранизацией некий шаг навстречу наступавшей новой моде. Участь этого фильма – с точки зрения толкиенистов прорывного, с точки зрения классических научных фантастов капитулянтского – была весьма характерной для всех первопроходческих произведений: он сейчас практически забыт.

В постсоветское время, когда жанр научной фантастики значительно изменился – отчасти ввиду деградации слоя ИТР, которые были основными его читателями и зрителями, – вольнее почувствовал себя жанр фэнтези. Этому немало способствовало развитие техники компьютерных спецэффектов. Казалось бы, близка к осуществлению мечта Александра Птушко об экранизациях русских былин, карело-финского эпоса, кавказских легенд, уральских сказов… Не тут-то было! Новые авторы стремились лишь эксплуатировать фольклорные мотивы. Так, уже в 1993 г. АСК зарегистрировал сценарий Андрея Зенова и

Александра Куликова «Кователь мечей», который авторы позиционировали как первую (на самом деле, как видите, не первую) попытку использовать русские мотивы в жанре фэнтези. Действие происходит «в долетописные времена». Молодой князь Славобор борется с повелителем Оборотной страны, Тёмным владыкой… Картина не была снята: сценарий появился в пору жесточайшего кризиса российского кино. Жанр фэнтези, к которому относятся и «Дозоры» Тимура Бекмамбетова (опять-таки экранизация – романов Сергея Лукьяненко), и «Волкодав» Николая Лебедева, и много других постсоветских картин, более или менее известных, развивался уже не с целью воспитания у зрителей интереса к истории своей страны.

Жанр фэнтези почти вытеснил с киноэкрана собственно сказку. Впрочем, геополитические соображения, как когда-то в фильме Птушко «Руслан и Людмила», тоже влияют на содержание фильмов в жанре фэнтези, только в ином направлении. Когда-то в далёком 1967 г. Птушко экранизировал гоголевского «Вия». Вот что пишет рецензент о новой версии «Вия» (реж. Олег Степченко, 2014) в 3D: *«Конечно, этот фильм (“Вий”, 2014, Россия – Украина – Германия – Великобритания) нужно было смотреть именно на Украине и именно сейчас. Потому что он представляет собой наглядное воплощение понятия “социальный заказ”. И хотя в титрах среди сценаристов указана фамилия Гоголя, сам Николай Васильевич, наверное, тысячу раз в гробу перевернулся от нынешней “киноинтерпретации” своего шедевра. <…> “Украинцы” – поголовно толсты, некрасивы, грязны, испитые лица, лишённые интеллекта, жирные спутанные патлы спадают на лицо. Стараниями англо-германских гримёров большинство украинских лиц в фильме в точности похожи на ту самую жареную свиную голову, которая красуется на обеденном столе в одной из сцен. Одежды – темны и грязны. По плану сценаристов, внешность их соответствует внутреннему миру: украинские персонажи дики, корыстолюбивы (казак убивает лучшего друга из-за денег), трусливы (сельчане живут, отгородившись от остального мира рвом) и кровожадны – они с радостью бегут сжигать невинную девушку как ведьму, любоваться этим зрелищем… Маленькая историческая неувязочка: на самом деле в славянском мире ведьм никогда не сжигали и не топили, тем более публично. Ведовские процессы с садистскими зрелищами публичной казни – это изобретение и практика именно Западной Европы <…> грязным, глупым и жестоким варварам-славянам противостоят светлые, разумные герои-англичане. Которых у Гоголя как-то не было совсем. <…> А цитаделью зла неожиданно оказывается православный священник. Это он изнасиловал и убил ни в чем не*

повинную панночку. <…> пытается зарубить главного героя топором – именно топором, орудием одиозного правдоискателя Раскольникова. <…> после того, как тиран-священник убит силою молитвы, <…> англичанин Джонатан Грей, сидя рядом с облагороженными его пресвятым духом английскости <…> детишками, <…> показывает им <…> проекции европейских улиц. "Когда-нибудь вы побываете в чудесных городах…" – мягким нежным голосом доброго волшебника рассказывает он. Короче, айда в Евросоюз, ребята украинцы! По крайней мере, безвизовый режим вам обещают»[74].

Одна из лучших книг советского времени, написанная Юрием Ханютиным и посвящённая взаимоотношениям реальности и кинофантастики, называлась «Реальность фантастического мира». Надеюсь, придёт час, когда и нынешние страшные сказки с их спецэффектами будут серьёзно рассмотрены кем-нибудь из киноведов – не как мистический выход в параллельные миры, астрал и т. п., а как отражение творческого сознания и подсознания и виртуальная модель планируемых происшествий, сценарии которых разрабатываются в секрете и проходят некое экспериментальное опробование на киноаудитории. Заметная связь между выходом такого фильма, как «Вий», в 2014 г. и дальнейшими трагическими событиями на Украине представляется не случайным совпадением, а логическим проведением в жизнь некой единой социально-геополитической линии.

Занимательное чтение. Экранизация внеклассной литературы

Обращает на себя внимание обилие в советские годы экранизаций классических отечественных и зарубежных произведений для среднего школьного возраста. Для сравнения напомню, что ни одна из классических русских и советских книг для детей на Западе не была экранизирована. И не обижаться надо, а сделать соответствующие выводы. Литературные произведения, расширяющие кругозор школьника, стимулирующие к изучению истории, географии и естественных наук, были рекомендованы для перевода и внеклассного чтения – и в царской России, и в СССР. А уж в советском искусстве для детей просветительский заряд был ещё сильнее.

В 30-е гг. появились экранизации Жюля Верна («Дети капитана Гранта», 1936) и Роберта Льюиса Стивенсона («Остров сокровищ», 1937). Оба фильма поставил Владимир Вайншток, который затем перенёс на экран такие же классические произведения – «Всадник без головы» Майн Рида и «Калифорнийские рассказы» Фрэнсиса Брет Гарта. Его картины «Всадник без головы» (1973) и «Вооружён и очень опасен» (1977) также снимались не в тех краях, где происходит действие, а в Крыму и т. п., но в них играли не только советские актёры, но и зарубежные, из «братских социалистических стран» – Румынии и Кубы. Произведения Жюля Верна в СССР экранизировались в СССР семь раз: дважды – «Дети капитана Гранта» (версия Владимира Вайнштока, 1936, и семисерийный телефильм Станислава Говорухина «В поисках капитана Гранта», 1985), дважды – «Пятнадцатилетний капитан» (реж. Василий Журавлёв, 1945, и «Капитан “Пилигрима”», реж. Андрей Праченко, 1986), а также «Таинственный остров» (реж. Эдуард Пенцлин, 1941), «Сломанная подкова» (реж. Семён Аранович, 1973), «Капитан Немо» (реж. Василий Левин, 1975, трёхсерийный телефильм).

Не отставали и за пределами СССР: так, в ГДР на студии DEFA были экранизированы повести Майн Рида и Фенимора Купера, в которых сверкала звезда серба Гойко Митича – главного индейца социалистического лагеря. Он играл и Оцеолу – вождя семинолов, и Виннету – сына Инчу-чуна, и великого Текумзе. Постановка каждой последующей экранизации облегчалась также тем, что на студиях оставался реквизит и костюмы со съёмок предыдущей экранизации книги примерно того же направления.

Авторы этих киноверсий «Библиотеки приключений»

испытали некое воздействие голливудских вестернов, лучшие образцы которых – «Великолепная семёрка» (реж. Джон Стерджес, 1960) и «Золото Маккены» (реж. Дж. Ли Томпсон, 1969) – попали в советский прокат и пользовались большим успехом. Они даже оказали некоторое влияние на наши «истерны», т. е. историко-революционные фильмы. Кроме того, нашим зрителям были известны французские экранизации романов Александра Дюма – «Три мушкетёра» (реж. Бернар Бордери, 1961), «Железная маска» (реж. Анри Декуэн, 1962), «Чёрный тюльпан» (реж. Кристиан-Жак, 1964), а также фильм «Анжелика – маркиза ангелов» (реж. Бернар Бордери, 1964) по мотивам бульварных романов Анн и Сержа Голон, в СССР не издававшихся. Тягаться с зарубежными фильмами в постановочном размахе было бесполезно. И всё же некое творческое соперничество было – по линии музыки.

Ещё до войны для фильмов Владимира Вайнштока были написаны замечательные песни на слова В. Лебедева-Кумача и музыку И. Дунаевского, а также инструментальные иллюстрации, которые и теперь нередко исполняются как отдельные произведения, причём песня «Весёлый ветер» в равной степени воспринимается и как часть фильма, и как самостоятельное произведение, выражающее образ времени: под такие песни, как «Весёлый ветер», весело маршировали пионеры 30-х гг. В 70-е гг. советской массовой песни уже фактически не было: уникальное культурное явление пошло на убыль с тех пор, когда советские граждане массово переселились в отдельные квартиры и обзавелись домашними проигрывателями и магнитофонами. Это позволило им в индивидуальном порядке слушать вокально-инструментальные произведения, которые, в отличие от довоенной массовой песни, были рассчитаны не на хоровое пение ради удовольствия самих поющих, а именно на прослушивание исполнителя с незаурядными вокальными данными.

В конце 50-х гг. начала развиваться авторская песня, первопроходцем которой считается Булат Окуджава. Исполнителей авторской песни стали называть бардами[75]. Юрий Визбор, Олег Митяев и другие классики авторской песни стали то и дело появляться в кино, иногда – в качестве актёров, иногда – в качестве авторов песен, исполненных другим певцом (Булат Окуджава, Юлий Ким и др.). В конце 60-х гг. с экрана зазвучали авторские песни в исполнении Владимира Высоцкого. Его особая популярность, с которой не сравнится слава ни одного из бардов, работала и на успех фильмов с его участием, даже детских. Так, в фильме Б. Рыцарева «Иван да Марья» народные песни исполняет за кадром В. Высоцкий, а песни Казначея и Кассира – В. Гафт. В 1976 г. В. Высоцкий написал несколько песен для пластинки с

аудиопостановкой «Алиса в Стране Чудес» и шесть баллад к фильму «Стрелы Робин Гуда». Картину снял мосфильмовский режиссёр Сергей Тарасов, впоследствии перенёсший на экран классического «Айвенго» Вальтера Скотта.

Произведения Вальтера Скотта были известны в России ещё до революции[76], а баллады о Робине Гуде публиковались в переводах С. Я. Маршака. Фильм «Стрелы Робин Гуда» был снят в 1975 г. на Рижской киностудии: использование прибалтийской натуры «в роли Европы» было обычной практикой в СССР того времени[77]. К тому же местные «актёрские кадры» (Регина Разума, Вия Артмане, Мирдза Мартинсоне, Альгимантас Масюлис и др.) получали благодаря таким фильмам не только работу, но и известность далеко за пределами своей республики. Главную роль исполнил Борис Хмельницкий, актёр всеми любимого тогда Театра на Таганке. Однако по рекомендации сценарной редколлегии Госкино СССР директору Рижской киностудии Генриху Лепешко рекомендовалось баллады изъять и написать новые – на музыку Раймонда Паулса и стихи Льва Прозоровского. Впоследствии, уже в 1997 г., на ТВ был показан режиссёрский вариант фильма с песнями В. Высоцкого, а в 2002 г. вышло его DVD-издание. В фильме «Айвенго», снятом уже после смерти В. Высоцкого, Сергей Тарасов использовал четыре из тех шести баллад. В 1976 г. фильм «Стрелы Робин Гуда» занял 11 место в советском прокате (28,9 млн зрителей).

В 1982 г. на «Мосфильме» тем же режиссёром был снят фильм «Баллада о доблестном рыцаре Айвенго» по роману Вальтера Скотта «Айвенго». Сергей Тарасов включил в число действующих лиц Робина Гуда (в исполнении того же Бориса Хмельницкого) и его благородных разбойников. Сергей Тарасов и автор сценария Леонид Нехорошев, в соответствии с первоисточником, ввели в сюжет еврея-ростовщика Исаака из Йорка (его играл Григорий Лямпе, впоследствии эмигрировавший в Израиль), но из-за перестраховки все сцены, связанные с Исааком и его дочерью Ревеккой, на всякий случай убрали, показав их единственный раз в сцене турнира в Ашби. При изготовлении оборонительного вооружения средневековых рыцарей оружейники и художники по костюмам пользовались материалами ещё не переведённого на русский язык справочного французского издания 1977 г. «Энциклопедия вооружения и военного костюма. Средние века и Возрождение. VIII–XV вв.» Лилиан и Фреда Функен. Картина в прокате переместилась с 11-го на 9-е место, правда, зрителей собрала чуть поменьше – 28,4 млн, т. к. общие показатели кинопроката за эти годы снизились. Через три года Сергей Тарасов поставил фильм «Чёрная стрела» по Р.-Л. Стивенсону, а

ещё спустя два года – совместный с Румынией фильм по Вальтеру Скотту «Приключения Квентина Дорварда, стрелка королевской гвардии». В обоих фильмах снимался Борис Хмельницкий, только играл он уже не Робина Гуда.

В сравнении с современными англоязычными «костюмными драмами», которые практически поставлены на поток и в Голливуде, и в Европе, эти фильмы, конечно, уступают им по материально-техническому уровню постановки (а также содержат те же ошибки в возрасте при выборе актёров на главные роли: герои произведений гораздо моложе, чем играющие их артисты). Однако о таких зрительских показателях современные «костюмные драмы» не могут и мечтать – отчасти потому, что их стало слишком много, жанр сам по себе перестал удивлять зрителей, несмотря на всё более совершенные спецэффекты. Однако для советского приключенческого фильма всегда была характерна большая изобретательность, искупавшая недостаток антропологической и географической достоверности. А подчёркнуто образовательная, просветительская функция советского исторического фильма невольно стимулировала авторов к наполнению фильма музыкой. Увы, им уступали в изобретательности, равно как и в искренности, экранизации отечественных детских книг, описывающих недавнее прошлое нашей страны. Авторы как будто утратили интерес к такому материалу, хотя это прошлое ещё вплотную соприкасалось с настоящим. В период с 1968 по 1985 г. в СССР ещё были живы люди, помнившие двадцатые годы и начало тридцатых.

По-видимому, деятели искусства, изрядно напуганные несколькими волнами репрессий и «заморозков после оттепели», научились молчать, точнее – потеряли всякое желание рисковать фильмами, снятыми на таком материале. Кроме того, мои ровесники просто не поняли бы многое из их рассказов. Нам тогда невозможно было представить себе те годы, когда не только параметры и каноны «социалистического реализма» в искусстве, но и весь хозяйственный и социальный механизм СССР ещё был в стадии становления. Именно с этой попыткой восстановить на экране сравнительно недавнее прошлое были связаны экранизации (иногда повторные) советской классики во «взрослом» и в детском кино. Так, телефильмы режиссёра Николая Калинина по одноимённым повестям Анатолия Рыбакова «Кортик» (1973) и «Бронзовая птица» (1974) ненадолго оживили интерес хотя бы юных зрителей к тематике борьбы юных пионеров 20-х гг. с «недобитками», вредящими советской власти. В своё время такие произведения сменили уже упоминавшиеся приключенческие повести начала 20-х гг., т. к. писать о сиротах,

нашедших в революции новую жизнь и большую советскую семью, стало не принято: беспризорность в основном ликвидировали, по улицам уже бегали пионеры и октябрята, рождённые после Октябрьской революции. Целью воспитательной приключенческой литературы было поставлено интеллектуальное развитие: пионер раскрывает коварные планы «недобитков», демонстрируя при этом свои умственные способности. Таким образом, приключенческое начало во многом перемещается в сферу интеллектуального поединка.

Однако ввиду вышеупомянутой реабилитации «бывших эксплуататорских классов» и эта тема тоже долго развиваться не могла. Была какая-то злая ирония судьбы в том, что исполнитель главной детской роли в этих картинах, выходец из кинематографической семьи, мальчик из мосфильмовского дома на улице Пудовкина Сергей Шевкуненко (1959–1995) стал впоследствии криминальным авторитетом и погиб в бандитских разборках. Автор же литературного первоисточника, Анатолий Рыбаков, в перестроечные годы немедленно отреагировал на «смену декораций» романом «Дети Арбата», впоследствии также экранизированным на ТВ.

Повести о Великой Отечественной войне в рассматриваемый нами период, за редкими исключениями («Девочка из города» (реж. Олег Николаевский, 1985) по одноимённой повести Л. Воронко-вой), экранизировались повторно: эта тенденция, заметная в кино 60-х – начала 80-х гг., прослеживается и в детском кино. И, так же как и во взрослом кино, особого успеха эти «реанимации» не снискали. Если «Сын полка» (реж. Егор Кузнецов, 1981) по мотивам одноимённой повести Валентина Катаева – это ещё более или менее достойный вариант, то другие попытки воссоздать на экране дух предвоенного времени через повторные экранизации повестей о героических подвигах молодых людей, в том числе и девушек, вышли скучными до неприличия. Связь с недавней, сравнительно легко восстанавливаемой историей была, таким образом, прервана.

Что касается истории более отдалённой, то, как было отмечено выше, несмотря на широкое развитие в советской литературе жанра детской исторической повести, в кино аналога этого жанра не появилось.

Школьная повесть и школьный фильм

По мере того, как взрослели советские школьники, кинематограф всё плотнее подступал к главной задаче воспитания подрастающего поколения, т. е. к непосредственной подготовке юных кинозрителей к реальной жизни в современном им обществе. Расстояние между киногероем и кинозрителем становилось, таким образом, всё короче. Местом действия было уже не сказочное царство, не город дореволюционного или военного прошлого или научно-фантастического будущего, а современная школа – классы, коридоры, учительские, пионерские комнаты. Разумеется, в советском школьном фильме были свои запрещённые темы и мотивы.

Местом действия советского школьного фильма не бывала ни сельская школа, недоукомплектованная кадрами педагогов, ни школа, в которой учатся и обычные дети, и сироты из детдома (такая школа находилась недалеко от дома, где я росла). И речи быть не могло о том, чтобы действие происходило в коррекционном учебном заведении: этот «негатив» советское искусство для детей тщательно обходило вниманием. Никогда не находили отражения в нашем кино такие факты, как, допустим, существование в советских городах школ «хороших» и «плохих», т. е. престижных и непрестижных, в которых из года в год не складывается талантливый педагогический коллектив, не замечено ярких выпускников. А ведь такие школы – хорошие и похуже – были во всех советских городах[78]. Только в одном фильме «Я вас любил…» (реж. Илья Фрэз, 1967) история первой любви обычного подростка к ученице хореографического училища показывает два разных типа школ, в одной из которых учатся дети неординарные и целенаправленно готовящиеся к творческой деятельности, поэтому будущей балерине с рядовым ровесником просто скучно. Пройдёт лет сорок, и на экранах всех международных фестивалей появятся документальные фильмы о проблемах высокооплачиваемых инженеров-компьютерщиков, которые во всём, кроме их непосредственной работы, абсолютно неразвиты и неинтересны девушкам: с тридцатилетними «ботанами» не о чем даже говорить, их психологический возраст – на уровне подростка…

Ещё один пример первенства советского кино в освоении сюжета о талантливом ребёнке – это фильм «Мальчики» (реж. Екатерина Сташевская-Народицкая, 1971) по одноимённой

повести Александра Рекемчука, где, кстати, соединяются два интерната: детский дом, в котором воспитывается главный герой фильма Женя Прохоров (Антон Табаков), и музыкальная школа-интернат для одарённых детей, куда его берут за красивый голос. Потеряв голос из-за «левых» концертов в период возрастной мутации, Женя Прохоров понимает, что без музыки он уже не сможет жить, и решает стать композитором. Одарённый ребёнок, которому музыка помогает пробиться в жизни, но обязывает к трудолюбию и осторожности, впоследствии появился в зарубежных фильмах, тоже экранизациях: «Мадам Сузацка» (реж. Джон Шлезингер, 1988, Великобритания, по одноимённому роману Бернис Рубенс) и «Хористы» (реж. Кристоф Барратье, 2004, Франция, по мотивам повести Клемана Матье «Клетка с соловьями»).

«Колыбелью» школьной повести стали закрытые учебно-воспитательные заведения, от сиротских приютов и кадетских корпусов до Царскосельского лицея и Смольного института. Учились там, ввиду дороговизны и трудности передвижения, без каникул. За годы учёбы иные кадетки и институтки несколько отвыкали от своих родных, зато приобретали своего рода замещающую семью однокашников, дружба с которыми длилась всю жизнь. Однако в дальнейшем место действия школьной повести перешагнуло рамки закрытых заведений.

Школьный фильм – такая же заслуженная гордость нашего кино, как и фильмы-сказки. Колыбелью советского школьного фильма считается «Путёвка в жизнь» (реж. Николай Экк, 1931), награждённый на самом первом Венецианском кинофестивале 1932 г. и закупленный в 26 странах. Тема воспитания в интернате прозвучала в том же году в Германии – в уже упоминавшемся фильме Леонтины Саган «Девушки в униформе», экранизации романа и пьесы Кристы Винслоэ «Вчера и сегодня». С тех пор школьный фильм прочно завоевал позиции в мировом кино. Достаточно упомянуть сравнительно недавнюю картину «Класс» (реж. Лоран Канте, 2008, Франция), награждённую каннской «Золотой пальмовой ветвью». Школа как место действия фильма стала благодатной средой для авторов, исследующих коллизии между человеком и социумом.

«Путёвка в жизнь» имела ту же историческую основу, что и первая советская школьная повесть, т. е. «Республика ШКИД» – борьба молодой советской власти с детской беспризорностью, трудовое перевоспитание осиротевших, воспитанных улицей ребят. К сожалению, в дальнейшем жизнь и быт современных детских домов не нашли отражения в советском кино. Между тем практика показала, что система советских воспитательных

учреждений для сирот вовсе не безупречна. Выросшие в большом коллективе и на всём готовом, детдомовцы, не получая должных хозяйственных навыков, выходят в самостоятельную жизнь неопытными в элементарных практических вопросах. Не умея ни готовить, ни стирать, ни планировать домашний бюджет, ни строить супружеские отношения (ввиду отсутствия семейной модели в своём «казённом» детстве), эти беззащитные молодые люди часто становятся добычей грабителей, развратников и бандитов. К концу советского периода в детских домах подросло уже третье поколение потомственных детдомовцев. Но обо всём этом не принято было дискутировать публично, ни тем более снимать кино – за исключением, пожалуй, фильма «Подранки» (реж. Николай Губенко, 1977), и то – о послевоенном детстве, а не о современном. Признать существование таких проблем означало бы или поставить под сомнение основы советской системы воспитания сирот в интернатах, или признать, что, помимо обычных ребят, есть ещё дети, действительно наделённые врождёнными дурными наклонностями. Последнее категорически исключалось в советском обществе, да и сейчас в правовом поле такой термин, разумеется, не используют.

В постсоветский период расширилась практика воспитания сирот в семейных детских домах, опеки над сиротами, появились, как и до революции, сиротские приюты при монастырях, причём к работе с детьми люди допускаются после прохождения подготовительного курса. Об этом новом и неоднозначном опыте кино в России тоже не снимается – очевидно, ввиду сокрытия, наряду с позитивными, и негативных результатов. За рубежом эта тема нашла частичное отражение в румынском фильме «За холмами» (реж. Кристиан Мунджу, 2012).

Однако и «Республика ШКИД», и «Путёвка в жизнь» задали определённые условия школьного фильма: родители героев-школьников, даже если они участвуют в действии, обычно являются второстепенными, а то и третьестепенными персонажами. Основой действия становятся отношения между школьниками и учителями, иной раз даже между учителями-коллегами («Доживём до понедельника», «Дневник директора школы», «Ключ без права передачи» и др.). Это было удобно для советских авторов, т. к. позволяло обойти острые темы социального неравенства, семейного неблагополучия или какого-нибудь несходства семейного и домашнего воспитания. Родители главных героев могли возникнуть только в произведении, посвящённом первой любви как самой драматичной ситуации в жизни подростка, который вроде бы ещё вчера был в полной или относительной гармонии со своей семьёй и школой, но вот

настал тот час, когда в отношениях Его и Её каждый третий – лишний…

Тема первой любви имеет развитую историческую традицию, начиная от античности. Трагедия верных влюблённых – история Пирама и Фисбы в «Метаморфозах» Овидия. Считается, что сюжетной основой классической трагедии Вильяма Шекспира послужила поэма Артура Брука «Трагическая история Ромеуса и Джульетты» (1562), который ранее перевёл новеллу итальянца Маттео Банделло «Всевозможные злоключения и печальная смерть двух влюблённых: один умирает, приняв яд, другая – от великого горя» (1554); упоминают также поэзию Джеффри Чосера и новеллу Луиджи Да Порто «Новонайденная история двух благородных влюблённых и их печальной смерти, произошедшей в Вероне во времена синьора Бартоломео Делла Скала» (1524), где впервые в литературе появились имена Ромео и Джульетты. В новелле Да Порто были использованы мотивы уже популярных в Италии рассказов о несчастных влюблённых (традиционно называют новеллу Мазуччо Салернитано о Марьотто и Джанноцце, 1476) и некое устное предание, на которое ссылается автор, а также факты его собственной биографии. Под влиянием Да Порто были созданы поэма «Несчастная любовь Джулии и Ромео» веронца Герардо Больдери и трагедия «Адриана» венецианца Луджи Грото. Позднее сюжет использовал Лопе де Вега в пьесе «Кастельвинес и Монтесес» (1590): из всех переработок только у неё был счастливый конец. Во Франции новеллу Да Порто адаптировал в 1542 г. Адриан Севин. В 1567 г. новелла Да Порто была переведена на английский язык, а в 1593 г. Вильям Шекспир завершил работу над своей трагедией, которая в 1596 г. была представлена, скорее всего, в «Театре» Джеймса Бёрбеджа. Текст под названием «Превосходнейшая и печальнейшая трагедия о Ромео и Джульетте» (The Most Excellent and Lamentable Tragedie of Romeo and Juliet) был официально издан в Лондоне в 1599 г., хотя двумя годами раньше вышло его неполное пиратское издание. Трагедия В. Шекспира вызвала к жизни шесть академических музыкальных произведений (Винченцо Беллини, Гектор Берлиоз, Шарль Гуно, Пётр Чайковский, Риккардо Дзандонаи, Сергей Прокофьев), несколько мюзиклов и эстрадных песен, компьютерную игру и 60 экранизаций, включая фильмы-спектакли, фильмы-оперы и фильмы-балеты.

Тема первой любви используется в сочинениях И. Тургенева, Л. Толстого, И. Бунина, не считая многочисленных современных произведений. В произведениях первой половины советского периода (кстати, экранизированных – «Два капитана»

В. Каверина, «Дорогой мой человек» Ю. Германа) юношеская любовь главных героев – первая и последняя, настолько цельные у них натуры. Детская или полудетская дружба (как у гайдаровской Жени Колокольниковой с Тимуром) естественно перерастает в прочный брак, что свойственно и киногероям – например, в фильме «Чистое небо» (реж. Григорий Чухрай, 1961). Постепенно школьная любовь завоёвывает особое место – сначала в литературе, затем в кино: отчасти – благодаря глубоко разработанной художественной традиции. Отчасти – потому что даже в советском обществе, где, как считалось, ликвидированы все классовые преграды, в личных отношениях юных комсомольцев, ещё социально не самостоятельных, всё же сказывается естественная зависимость ребят от окружающих взрослых. Поэтому первое чувство юных героев приносит некоторый разлад – как в их внутренний мир, так и в их отношения со взрослыми и ровесниками.

В годы оттепели вышли сразу две экранизации: «Повесть о первой любви» (реж. Василий Левин, 1957, по одноимённой повести Николая Атарова, 1954) и «Дикая собака Динго» (реж. Юлий Карасик, 1962). Интересно, что первоисточник – «Повесть о первой любви, или Дикая собака Динго» Рувима Фраермана – был написан ещё в 1939 г. Но только время оттепели позволило экранизировать эту повесть, в которой болезненные отношения девочки-подростка с отцом, давно ушедшим из семьи, и её совершенно, казалось бы, необъяснимая любовь к его приёмному сыну описывались безо всякого социально-классового подтекста, вне связи с пионерской или комсомольской работой и т. п.

В фильме «Повесть о первой любви» (реж. Василий Левин, 1957) осиротевшая девочка поселяется в семье своего друга-мальчика, при этом сами подростки, переживающие лёгкую влюблённость, пока что ещё не переходят запретную границу в своих отношениях. Конфликт возникает из-за ханжеского отношения их соседей и учителей к тому, что парень и девушка оказались одни дома (родители на какой-то момент уехали, но дети не злоупотребляют их доверием). Через шесть лет в фильме «Дикая собака Динго» юная Таня принимает решение уехать из родного города и навсегда расстаться с предметом своей первой любви, потому что диссонанс в отношениях с разведёнными родителями ей невыносим, и она выбирает привычную для неё модель семьи – остаётся с матерью. В том же году в фильме «А если это любовь?» (реж. Юлий Райзман, 1962) появилась школьная любовь, которая молодых людей не объединяет, а скорее разъединяет со взрослыми.

Здесь мы начнём с классика детского кино – Ильи Фрэза

(1909–1994), который в последние годы практически полностью перешёл на экранизации: «Приключения жёлтого чемоданчика» (1970), экранизация современной сказки Софьи Прокофьевой, стала его единственной киносказкой, а «Хомут для Маркиза» (1978) – экранизация повести Николая Атарова «А я люблю лошадь…» – практически единственным фильмом, в котором затронута тема пьянства отца, из-за чего настоящей «семьёй» юного героя становятся скаковые лошади. Тема социального неблагополучия была в целом несвойственна фильмам Ильи Фрэза. Он, как и Роу, был родом из трудного детства, и отсутствие в его фильмах каких-либо негативов в описании советской школы легко объяснялось не только пресловутой «лакировкой действительности». Алла Гербер назвала Фрэза «поэтом понедельников»[79], т. к. любование школой, классом, разлинованной доской, весёлой переменой объяснялось его собственным, вполне естественным желанием пережить не испытанные им в полной мере детские радости[80] и отроческие треволнения – не такие уж и мучительные по сравнению со взрослыми и совершенно необходимые для развития личности. И если герой Фрэза попадал в какую-то трудную ситуацию, то исключительно по детскому недомыслию, причём вскоре всё улаживалось. Для фильмов Фрэза характерно стремление показать поиск своего места в жизни через преодоление неких стереотипов: так, Боря Збандуто из фильма «Чудак из пятого “Б”» (1972) никак не мог добиться уважения своих одноклассников, но его полюбили и зауважали первоклашки, и пионер Боря благодаря своим «подшефным» открыл в себе талант воспитателя и педагога. Вся эта позитивная тональность обеспечивала фильмам Фрэза, которые к тому же отличал высочайший постановочный класс, сравнительно лёгкое прохождение в принимающих инстанциях.

Однако пришлось и Фрэзу «ответить на вызовы времени», особенно – после выхода на экраны фильма «Школьный вальс» (реж. Павел Любимов, 1979). В нём была затронута проблема, волновавшая лиц старшего пионерского возраста не меньше, чем, например, профориентация. Вопрос «Если советские одноклассники имеют право называть свои личные отношения любовью, то когда эти отношения могут перейти в близкие?» уже не обсуждался – хотя бы потому, что в повседневной действительности с этим всё равно ничего поделать было нельзя. Что касается продолжения темы на практике, т. е. подростковых беременностей, абортов или ранних неудачных браков, то здесь кино и литература для детей и подростков долгое время вынуждены были стыдливо отмалчиваться. Дело здесь не только в

пресловутом ханжестве, в котором часто и не всегда справедливо обвиняется советское кино.

Большой стиль советского искусства во многом перенял черты классического русского искусства, развивавшегося под бдительным оком царской и церковной цензуры, вследствие чего русский роман о любви никак не мог быть романом о страсти. Только в период Серебряного века отдельные писатели-декаденты – Фёдор Сологуб («Мелкий бес»), Михаил Арцыбашев («Санин», «У последней черты»), Валерий Брюсов («Огненный ангел»)[81], Андрей Белый («Серебряный голубь») – описывали отношения полов как сугубо физиологические, лишённые и лирической, и социальной подоплёки. Именно последнее, с точки зрения марксистско-ленинской эстетики, являлось грубой ошибкой. Да и кто станет отрицать, что на эстетический идеал «партнёра» и восприятие им «партнёрши» влияет в том числе и социальная принадлежность? Поэтому «чувственный» ракурс художественного исследования отношений мужчины и женщины был объявлен ошибочным. По этой же причине всё, что было так или иначе связано с проявлением чувственности, пусть даже и в законном браке киногероев, изгонялось с экрана, а в публицистике того времени активная сексуальность определялась как «половая распущенность».

В наше время подобная жёсткость излишней не кажется, особенно на фоне катастрофического роста педофилии и детской проституции во всех республиках бывшего СССР. Но в советские годы общество и особенно юношество достаточно болезненно ощущало эти умолчания как невнимание «самого важного из искусств» к реально существовавшим проблемам. Нехваткой фильмов о так называемых «трудных подростках» из пьющих семей с рабочей окраины объясняется огромный успех фильма «Несовершеннолетние» (реж. Владимир Роговой, 1977), в котором описывается подростковая преступная группировка под руководством вполне совершеннолетнего юноши (его роль не побоялся сыграть Леонид Каюров – сын актёра Юрия Каюрова, ранее прославившегося исполнением роли Ленина в восьми фильмах киноленинианы). Позже успех имела картина «Прости» (реж. Эрнест Ясан, 1986), в которой попытка замужней дамы наказать неверного мужа своей «ответной изменой» завершается её изнасилованием группой подвыпивших юнцов.

Кстати, «казусы» случались и в семьях вполне благополучных. Начиная со знаменитого фельетона «Плесень» Б. Протопопова и И. Шатуновского («Комсомольская правда», 1953, 19 ноября), в обществе всё чаще возникали разговоры о советской золотой молодёжи, живущей вовсе не социалистическими идеалами.

Нельзя было скрыть, что на дачах высокопоставленных деятелей их дети слушают записи запрещённых буржуазных артистов, употребляют сигары и алкоголь, совокупляются, словом, попирают «нормы социалистической морали». Не случайно в нашумевшем «Школьном вальсе» у десятиклассницы Зоси, не по годам сексуально развитой, зажиточная семья и отдельная комната в полнометражной «сталинской» квартире, куда она и приводит на ночь своего одноклассника. Зося при этом – комсорг класса, т. е. она соблюдает все советские правила игры для предстоящей карьеры, которая, судя по сильному характеру этой красивой и уверенной в себе комсомолки, никуда от неё не денется.

В 1981 г. вышло сразу два фильма на тему коллизий влюблённой пары с родителями. Картина «Всё наоборот» (реж. Виталий Фетисов и Владимир Грамматиков, 1981), в которой влюблённые девятиклассники в конце концов разошлись, потому что родители отказали им в материальной поддержке и пара не выдержала испытания бытом, вызвала резонанс в целевой аудитории. Владимир Грамматиков в интервью Константину Цивилёву (интернет-ресурс «Свободная пресса», 10 июля 2014 г.) вспомнил: «*Количество писем на студию Горького по этому фильму приходило огромное, просто мешками. Писали в основном то, что я неправильно снял фильм. До этого правильно всё снимал, и “Усатый нянь”, и “Шла собака по роялю”, а это неправильно. Одно письмо из Омска пришло. Писал парень: “Я, скорее всего, приеду в Москву, вас найду. Вы переснимите финал. Мы расстались с моей Марусей, я очень переживаю, в общем, после вашего фильма. Вы снимите финал, что они вместе. Если вы не снимете, я приеду, вас найду и зарежу”*».

Параллельно с Грамматиковым Фрэз выбрал для темы школьной любви повесть Галины Щербаковой «Вам и не снилось…», где отношения Ромео и Джульетты (героев повести зовут Роман и Юлька, правда, в фильме девочку переименовали в Катю) не переходят в стадию «половой распущенности». Но чувства героев настолько серьёзны, что у их родителей – настоящая паника. Для заявления в загс надо подождать лишь год – до достижения официального совершеннолетия, но семьи Ромки и Кати уже сейчас активно не нравятся друг другу…

Заметим, что Борис Полевой, в тот момент – главный редактор журнала «Юность», где в 1979 г. повесть Галины Щербаковой была впервые опубликована, попросил автора изменить трагический конец (в первом варианте Ромка, выпрыгнув из окна навстречу Кате, с которой его безуспешно пытались разлучить, разбивался насмерть). Полевой боялся, как

бы мальчишки, требующие уважения к своим чувствам, не начали сотнями выскакивать из окон, и добился своего: и повесть мирно прошла публикацию, и её экранизация не разделила публику на два враждующих лагеря. Получился качественный «семейный» фильм в русле усиливающейся тенденции – призвать подростков к разговору после просмотра с родителями. Ведь старшим не понаслышке известны проблемы взрослых персонажей фильма, многие из которых сочувствуют Ромке с Катей, т. к. их собственная личная жизнь в своё время сломалась из-за недостатка решимости.

Рецензент журнала «Искусство кино» Лариса Кузнецова, сравнивая фильм с другими картинами того времени на тему школьной любви («Школьный вальс» и «В моей смерти прошу винить Клаву К.» (реж. Эрнест Ясан, 1981)), отметила, что во всех этих трёх картинах – практически только одна (!) полноценная семья (родители Серёжи, влюблённого в Клаву К.). Всё это автор объясняет общим, так сказать, снижением пафоса по отношению ко всему, что составляет нематериальную сторону жизни: *«Раньше любовь не стеснялась слов “навеки”, “навсегда”, “клянусь”, “никогда не забуду”. Сейчас же слова эти вызывают в нас иронию, мы вспоминаем старинные романсы и куда реже – ситуации своей собственной жизни. <…> прочность среднестатистического экранного брака сейчас даже меньше, чем среднестатистическая прочность его в большом городе. Согласитесь: очень многие киногерои либо разведены, либо на грани развода, либо вовсе миновали брак, либо чувствуют себя женатыми холостяками, как Андрей Бузыкин в “Осеннем марафоне”»*[82].

Школьный фильм шёл в том же русле. В финале картины «Вам и не снилось…» зрителю ясно: как бы там дальше ни было, Ромке и Кате придётся нелегко. Ведь у Ромки семья «правильная», а у Кати – «неправильная»: мать Кати, разведённая с её отцом, беременна от молодого мужа, ей некогда «приглядывать» за подросшей дочерью. И то, что эти два советских комсомольца – «из разных детских», с возрастом будет всё заметнее. *«Нынешний социальный контекст взывает к трезвости»*[83], – осторожно признаёт Л. Кузнецова.

Заметно, что внешние данные исполнителей главных ролей (весьма распространённая пара – высокий парень и низенькая девчонка) отчётливо выражают различие Ромы и Кати по «пятому пункту». Такой опытный и осторожный постановщик, как Илья Фрэз, не мог сделать это случайно. Тем более что выбор актрисы с «неславянским типажом» вряд ли вообще мог показаться необдуманным: Татьяна Аксюта не была школьницей. Уже работавшая в Центральном детском театре в амплуа травести, она

заметно не совпадала по возрасту с девятиклассником Никитой Михайлов-ским. Следовательно, для режиссёра выбор именно такой актрисы был важным и неслучайным.

Было ли в этом выборе Фрэза некое смутное предчувствие грядущих межнациональных столкновений? Постепенно уменьшилось, вплоть до исчезновения, число русско-еврейских браков (очевидно, ввиду еврейской эмиграции). Наряду с этим заметно участились браки советских гражданок с иностранцами, чаще всего с целью эмиграции. Или, может быть, дело в том, что изменение самоидентификации с «советский» на «русский» и др. было неизбежным после того, как люди из коммуналок и бараков разъехались по отдельным квартирам и стали там читать всякий «самиздат» и «тамиздат»?

После «Вам и не снилось…» сотрудничество Ильи Фрэза с Галиной Щербаковой продолжилось фильмом «Карантин» (1983), который не имел особого успеха. История маленькой девочки Маши[84], путешествующей по миру взрослых в дни детсадовского карантина, воспринималась как подражание знаменитому «Подкидышу». Однако сейчас и эта картина выглядит как предостережение великого мастера детского кино своим юным зрителям – будущим родителям. В благополучном мире взрослых, занятых заботами о хлебе насущном, Маша оказывается совершенно одинокой, ведь ни у кого нет времени с нею пообщаться. У нынешних детей такая ситуация, всё более распространённая, вызывает различные фрустрации, вплоть до ощущения себя «нелюбимыми» и «лишними» в собственной семье. Не это ли сейчас провоцирует подростков из семей вроде бы не бедствующих на подростковые суициды, не это ли уводит ребят из благоустроенного, но неуютного дома в мир неформальных объединений с их иллюзорным ощущением «братства»? Ведь таких объединений, как всесоюзные организации октябрят, пионеров и комсомольцев, больше не существует. Кинематограф не мог подробно отразить процесс постепенного морального упадка этих общественных организаций, которые когда-то были основаны с благой целью. Однако для искусства такие процессы бесследно не проходят.

Дом пионеров. Картина кризиса общественных организаций

Школьная тема в искусстве для детей советского периода неотделима от пионерской темы. Первым объединением школьников были октябрята, т. е. младшеклассники, готовящиеся к вступлению в пионеры[85]. В конце третьего класса, т. е. последнего класса начальной школы, ребят принимали в пионеры, а в конце седьмого класса – в комсомольцы. То есть уже на третий месяц обучения ребёнок становился членом общественной организации, целью которой было воспитание в духе правящей коммунистической партии. Предполагалось, что лучшие комсомольцы должны стремиться поскорее вступить и в КПСС, и активные члены пионерской и комсомольской организаций представляли собой некий резерв для будущей партийной элиты.

Для начала вспомним экранизации, которые вроде бы не оставили серьёзного следа в истории кино, однако их изрядное количество и особое положение автора первоисточников, уральского писателя Владислава Крапивина, не позволяет пройти мимо них. Его творчество напомнило советским пионерам об их скаутских корнях, к тому времени основательно забытых. Ведь от «юных пионеров» тщательно скрывали даже слово «скаут». Для сравнения: В. И. Ленин, например, не стеснялся исторических корней своего учения, и его работа «Три источника и три составные части марксизма» была обязательна для изучения в школах и вузах. Но основатели пионерского движения, немало переняв от скаутов, практически отмежевались от них. Позже юношеские организации появились в фашистской Италии («Молодые итальянцы» и «Молодые итальянки»[86]) и в нацистской Германии («Гитлер-югенд»), и они так же «открестились» от скаутских корней.

Вот что пишет о скаутах Большая советская энциклопедия: *«Скаутизм (от англ. scout – разведчик), одна из наиболее распространённых систем буржуазного внешкольного воспитания <…>. Провозглашая официально “партийную нейтральность”, скаутские организации в действительности имеют ярко выраженную политическую, милитаристскую и религиозную направленность; стремятся отстранить юное поколение от участия в борьбе за революционные и демократические преобразования, изолировать его от влияния материализма и коммунизма. С. проводит в жизнь идею “классового мира” в*

капиталистическом государстве. Закон скаутов провозглашает каждого члена организации "другом всем", "другом и братом" любому скауту, независимо от его принадлежности к классу или социальной группе буржуазного общества. Организации для мальчиков – бойскаутов (boyscouts) и девочек – гёрлскаутов (girlscouts) существуют раздельно, но цели и принципы их деятельности в основном одинаковы»[87].

Основные идеи скаутинга разработал английский полковник Р. Баден-Поуэлл (1857–1941) во время Второй бурской войны (1899–1902): именно он придумал всемирный скаутский девиз Be Prepared – «Будь готов!». Определённое влияние оказали также литераторы Эрнест Сетон-Томпсон и Дэниел Картер Бёрд. Книга Р. Баден-Поуэлла «Скаутинг для мальчиков» заинтересовала Николая II, которого не надо было лишний раз убеждать в необходимости допризывной подготовки молодёжи, особенно сельской. Первые отряды скаутов появились в 1909 г. в Царском Селе. Основатель российского (и затем советского) скаутского движения – полковник Олег Иванович Пантюхов. В 1-й Петербургской мужской гимназии преподаватель латыни В. Г. Янчевицкий (впоследствии – детский писатель В. Ян) организовал «Легион юных разведчиков». Развитие российского скаутизма продвинул редактор журнала «Вокруг света» Владимир Попов. К 1917 г. в России было 50 тыс. скаутов в 143 городах. В 1915 г. Николаем Адуевым был написан гимн скаутов – «Будь готов!» на музыку Владимира Попова (автора слов и музыки популярной скаутской песни «Картошка», которую позже привыкли считать пионерской). В годы Гражданской войны большинство скаутмастеров приняли сторону белогвардейцев и интервентов, за что некоторые руководители скаутских организаций в Крыму и на Украине были арестованы ЧК и расстреляны. В 1918–1920 гг. на 2, 3 и 4-м съездах комсомола скаутские группы решено было распустить.

Однако Н. К. Крупская в работе «РКСМ и бой-скаутизм» (1922), критикуя цель и принципы скаутской системы воспитания, сочла возможным использовать некоторые формы работы скаутов: игра, спорт, туризм, хоровое пение, обучение практическим навыкам. Поэтому некоторые «левые» скаутмастеры участвовали в работе по созданию пионерской организации. Так появились гибриды скаутинга и марксизма: «пионерское» движение Иннокентия Жукова; «юкистское» движение «юных коммунистов-скаутов», принявших галстуки красного цвета; городской клуб «Красный скаут»; движение «Лесных братьев»[88]. Однако после окончательного оформления пионерской организации гонения усилились: весной 1923 г. прошёл последний скаутский слёт,

который разогнали, а организаторов – арестовали. Скаутские организации, уже в подполье, до 1927 г. поддерживали отношения со скаутами эмиграции и О. Пантюховым, под руководством которого была создана Национальная организация русских скаутов (НОРС). Контакты между бойскаутскими организациями разных стран осуществляют Международный комитет и его исполнительный орган – Международное бюро бойскаутов со штаб-квартирой в Женеве. Штаб-квартира Международного комитета и Международное бюро гёрлскаутов находится в Лондоне.

Однако Всесоюзная пионерская организация им. В. И. Ленина (до 1924 г. – имени Спартака) не могла принять скаутизм в полной мере уже потому, что в СССР бесконтрольные объединения, особенно молодёжные, вызывали опасения, и притом не беспочвенные. Так, мало кому известно, что Степан Бандера и Роман Шухевич – организаторы вооружённых националистических формирований на Западной Украине – в своё время были скаутами. Пионерская организация, целью которой было воспитание (и преобразование) подрастающего поколения на единой идеологической основе, в отличие от скаутской организации, стала не добровольной, а обязательной. Иначе быть не могло. Тем более что пионерская работа не ограничивалась только лишь походами и кострами «на природе». Государством выделялись немалые средства на внеклассное воспитание в кружках и секциях домов и дворцов пионеров и школьников, что имело большое значение для развития способностей подростка и даже влияло на его выбор профессии. Для предоставления всем ребятам равных возможностей развития требовалось всеобщее членство в пионерской организации. Но эта же обязательность вызвала дальнейшее «забюрокрачивание» пионерии как обычной советской общественной организации, что и привело её к упадку. Пионерская работа потеряла характер добровольного союза единомышленников и превратилась во «всеобщую повинность».

К концу 70-х гг. пионервожатые и их воспитанники стали всё больше отдаляться друг от друга – хотя бы потому, что должность штатного школьного пионервожатого всё чаще доставалась человеку случайному, к делу воспитания подростков равнодушному, озабоченному лишь тем, чтобы всё было более или менее благопристойно. Коллеги-учителя тоже не требовали от пионервожатых ничего сверх меры, т. к. в противном случае синдром педагогической ревности, очень точно описанный в фильме «Ключ без права передачи», осложнил бы вожатым существование в коллективе. Пионерлагеря послевоенного

времени становились всё более комфортными, детей стремились как можно интенсивнее занять всевозможными смотрами, конкурсами и соревнованиями, дабы не оставить им ни времени, ни сил на всякие безобразия, которыми они баловались на фоне усиливающейся казёнщины. «*Дима, твоя задача – чтобы за эту смену ни одна пионерка не забеременела*», – сказал моему однокурснику Дмитрию Черниговскому директор пионерлагеря «Орлёнок», куда тот нанялся младшим вожатым на лето 1985 г. Задача идейно-политического воспитания половозрелых пионеров уже представлялась второстепенной…

Литература того времени тоже не щедра была на «пионервожат-скую» тематику, а кинодраматургия – тем более. На память приходит разве что телефильм «Рядом с тобой» (реж. Николай Жуков, 1976) о летней практике юной пионервожатой (её, будучи лет на восемь старше своей героини, играла Светлана Михалькова). Фильм, снятый по мотивам повести Аллы Драбкиной, дочери старых большевиков, искренне верившей в идеалы социализма, успехом не пользовался. Постановку этого телефильма вообще с самого начала преследовал какой-то злой рок: на съёмках умер актёр Виктор Авдюшко, из-за чего пришлось переснять полфильма, затем проявка выявила большой объём бракованной плёнки… Для режиссёра Н. Жукова эта картина стала последней, больше ему самостоятельных постановок не доверяли.

Однако пионерская тема в то время ещё не исчерпала свой потенциал. Почему же взрослым людям 70-х – начала 80-х гг. было как будто безразлично, как воспитываются в школьной пионерской организации их дети? Почему те из них, кому в детстве было интересно ходить в походы и петь песни у костра, даже поговорить с детьми на эту тему не желали?

Просидев в средней школе все 70-е гг. (1970–1980, «от звонка до звонка»), я вспоминаю сейчас, что пресловутая проблема «отцов и детей» не в последнюю очередь была связана с тем, что рост уровня жизни советских людей вызвал также и рост потребительских настроений. (Вспомним знаменитую сентенцию И. Ильфа и Е. Петрова о том, как опасен для советского быта собственный матрац, с которого начинается буржуазное грехопадение!) А потому родители того времени, с горечью отмечая рост материальных запросов чад (и магнитофон им подавай, и мотоцикл, и джинсы импортные…), сами уже не могли этому противопоставить прежние советские идеалы. Надежда на светлое будущее без очередей и бюрократии, без преступности и несправедливости умерла. Аскетический идеал борца не выдерживал столкновения с обыденной реальностью, в которую

возвращался после работы школьный пионервожатый, устало снимая галстук и открывая полупустой холодильник. Лишь немногим удавалось соединить «пионерскую работу» с собственными интересами – например, творческими. Здесь нельзя не вспомнить о Владиславе Крапивине.

Тюменец Владислав Петрович Крапивин родился в 1938 г. Ещё до окончания факультета журналистики Уральского государственного университета им. А. М. Горького был зачислен в штат газеты «Вечерний Свердловск»; несколько лет был литсотрудником и заведующим отделом журнала «Уральский следопыт». Писатель проснулся в нём почти одновременно с потомственным педагогом: собственно, Крапивина-писателя не было бы без Крапивина-педагога. В 1961 г. он организовал детский отряд «Каравелла». (Иногда пишут, что отряд был создан по просьбе журнала «Пионер», потому что он потом получил статус пионерской дружины, пресс-центра и парусной флотилии журнала «Пионер», но на самом деле журнал взял шефство над отрядом лишь в 1965 г. – очевидно, по указанию «сверху», чтобы держать под контролем явный скаутизм «Каравеллы».) Впоследствии Крапивин благополучно получил премию Ленинского комсомола (1974) «за создание высокохудожественных произведений и большую работу по коммунистическому воспитанию пионеров и школьников». Попытка Крапивина оживить «пионерскую работу» на фоне её наметившегося перерождения (вспомним сатирический пионерлагерь в фильме Элема Климова «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещён!») состоялась на фоне «географического парадокса»: ведь Свердловск более всех городов СССР удалён от моря, и через него не протекает ни одна судоходная река. Не потому ли море и приобрело особое очарование для уральских ребят? (Одна из повестей Крапивина так и называется – «Море в конце переулка» (1976).) В отряде «Каравелла» пионеры изучали морское дело, типы парусных судов, изготавливали собственными руками модели бригантин и барков, мало того – сами строили яхты и ходили на них в поход по уральским рекам и озёрам (выбиралось соответственное время года, когда это было безопасно). В остальное время года ребята выпускали собственный журнал, упражнялись в фехтовании и кинолюбительстве.

Всё это дало материал для первых книг Крапивина («Рейс “Ориона”» (1962) – дебют). В 1964 г. Крапивина приняли в члены СП СССР, а к 1965 г. он окончательно ушёл на творческую работу. В настоящее время у Крапивина более 200 изданий на различных языках. Его книги были включены в «Золотую библиотеку

избранных произведений для детей и юношества», «Библиотеку приключений и научной фантастики», «Библиотеку мировой литературы для детей», в японскую 26-томную серию «Избранные сочинения для подростков» (Крапивину было предоставлено два тома). Книги Крапивина неоднократно переиздавались во многих странах. Владислав Петрович – лауреат многих литературных премий, причём одна из нынешних премий в детской литературе названа в его честь. За литературную и общественную деятельность награждён орденами Трудового Красного Знамени, Дружбы народов, медалью «За доблестный труд», знаком ЦК ВЛКСМ им. А. Гайдара… В родной Тюмени, куда Крапивин вернулся в 2007 г., открылась его постоянная персональная выставка в местном Литературно-краеведческом центре. Крапивин был избран профессором Тюменского государственного университета, вёл в университете школу литературного мастерства, но всё же – по-видимому, окончательно – переехал в Екатеринбург.

Судьба Крапивина сложилась значительно благополучнее, нежели судьбы тех, благодаря кому появился жанр советской школьной повести и школьного фильма. Так, Григорий Белых, соавтор Леонида Пантелеева и его однокашник по Школе социально-трудового воспитания им. Достоевского, в конце 1935 г. был репрессирован по обвинению в контрреволюционной деятельности (умер в августе 1938 г. от туберкулёза в пересыльной тюрьме, почему и «Республика ШКИД» не переиздавалась до 1960-х гг.). Фильм «Путёвка в жизнь», в связи с его большой международной известностью, не был изъят из проката, но из него «вычистили» все упоминания о реальном месте действия – подмосковной Болшевской трудовой коммуне им. Г. Г. Ягоды, после ареста которого в апреле 1937 г. коммуна была разгромлена и разогнана. Руководитель коммуны Матвей Погребинский (прототип главного героя фильма, которого играл Николай Баталов) застрелился, его книги («Фабрика людей» под ред. М. Горького и др.) были изъяты из библиотек и уничтожены. В этом трагическом исходе, возможно, сыграла свою роль чекистская подоплёка подобных проектов, нацеленных на перевоспитание человека вне традиционной семьи, будь то коммуна бывших беспризорников или ГУЛАГ. Например, Матвей Погребинский, до революции простой конторщик, далёкий от большевиков, во время Гражданской войны сделал большой карьерный рывок по линии ЧК[89]. Возможности социального эксперимента, которые были предоставлены этим деятелям, были неразрывно связаны с одной из основополагающих задач советского искусства и педагогики – воспитанием «человека

нового типа». Однако перемена участи высокопоставленного покровителя влияла на дальнейшую судьбу всего «проекта». Крапивин же, как и подобает скаутмастеру, всё человечество перевоспитывать не собирался, ребята к нему приходили добровольно. Этот «умеренный прозелитизм» обеспечил «Каравелле» сравнительно спокойное «плавание».

Мотивы произведений Владислава Крапивина до сих пор вдохновляют авторов стихотворений и песен. Писатель Сергей Лукьяненко признался, что его повести «Пристань жёлтых кораблей», «Рыцари сорока островов» и «Мальчик и тьма» написаны под влиянием творчества Владислава Петровича. В то же время в повести «Царь, царевич, король, королевич» (1994) Сергей Лукьяненко фактически пародирует и творчество Крапивина, и даже его образ. Неудивительно: дух товарищества в «Каравелле» и авторитет лидера нередко переходили в некоторое сектантство[90]. О том, что крапивинские методы, по сути дела, погружают ребят в искусственный мир, отдаляя их от мира реального, знали в Свердловске и педагоги, и одноклассники пионеров из «Каравеллы». Но всё равно фабула произведений Владислава Крапивина (мальчик, неправильно понятый по невниманию взрослых, попадает в ситуацию, в которой он выглядит виновным, но благодаря его душевной стойкости, вере в свою правоту и своевременному вмешательству умного старшего товарища всё улаживается) была практически единственным разрешённым в детской литературе типом конфликта. А посему некоторые книги Владислава Крапивина были экранизированы и часто показывались по Центральному телевидению. Сам Владислав Крапивин относится к этим фильмам осторожно, что и отразил в своей повести «Заяц Митька». Так, из титров телефильма «Валькины паруса» (реж. Николай Жуков, 1974, в одной из эпизодических ролей – автор этих строк) и «Удивительная находка, или Самые обыкновенные чудеса» (реж. Марк Толмачёв, 1986) Крапивин убрал своё имя. Единственной достойной экранизацией он считал удостоенную нескольких премий картину «Колыбельная для брата» (реж. Виктор Волков, 1984). Этот фильм, как и некоторые другие телеспектакли-экранизации Крапивина («Оруженосец Кашка» и «Всадники со станции Роса», реж. Нелли Зубарева; 9-серийный телеспектакль «Мальчик со шпагой», реж. Ваграм Кеворков), был создан на детской телестудии «Орлёнок», опять же благодаря покровительству С. П. Лапина. Увы, большинство спектаклей считаются утраченными.

Слабым местом всех экранизаций была неспособность передать именно скаутский дух произведений Владислава

Крапивина. Но если бы авторы этот дух почувствовали и даже если бы смогли как-то передать юному зрителю, подобная интерпретация была бы остановлена «сверху». Пионерская организация была создана не для того, чтобы разделять людей на самодеятельные группы «по интересам»! Кстати, в годы перестройки ни воспитанники Крапивина, ни он сам не были замечены в «защите коммунистических идеалов», за воспитание в духе которых писатель был столь щедро осыпан советскими наградами. А в 90-е гг. о Крапивине практически забыли, точнее – забыли за пределами отряда «Каравелла». Его воспитанники привыкли жить отдельно от остальной цивилизации в своём романтическом (или псевдоромантическом) мире. И поскольку в постсоветском обществе далеко не все разделяют буржуазные ценности, то отряд «Каравелла», которым Крапивин «рулил» более тридцати лет, выдержал испытание сменой режима. Штурвал «Каравеллы» взяли в руки его выросшие воспитанники. Власть в обществе рыночной экономики вполне устраивает, что противники либеральных и прагматических ценностей не склонны слишком сильно расширять свой круг. Поэтому фильмы по книгам Крапивина, по-прежнему не очень широко известные, нужны своему зрителю и не опасны для правящих кругов. В 2008 г. по повести «Трое с площади Карронад» (1979) был снят телевизионный четырёхсерийный мини-сериал – лучшая, по мнению самого В. Крапивина, экранизация его первоисточника. В 2010 г. вышел фильм «Легенда острова Двид» по мотивам произведения «Дети синего фламинго», также не принятый автором. Крапивин однажды даже написал сценарий первого полнометражного фильма, снятого в городе Тюмени: «Бегство рогатых викингов» (реж. Илья Белостоцкий, 2011).

Интерес к повестям Крапивина связан ещё и с тем, что в момент пика его популярности, т. е. в повестях советского периода, конфликт нередко возникал из-за положения протагониста в социуме – именно в советском социуме. Это особенно заметно на примере повести «Валькины друзья и паруса» (и фильма «Валькины паруса»). Экранизация, по мнению самого Крапивина, оказалась более мягкой, чем книга, но основные сюжетные повороты всё же сохранились.

В пионерском лагере есть обычай: в начале смены встречать восход солнца торжественной барабанной дробью. Валька Бегунов (Андрей Цепкало) тайно следит за барабанщиками, увлечённый красотой этого скаутского ритуала. У одного из барабанщиков его барабан падает с обрыва в озеро. Валька прыгает в воду и спасает барабан. Выясняется, что Валька болел, когда всех его одноклассников принимали в пионеры, и не стал просить, чтобы

его приняли отдельно: «Разве об этом просят?» Тогда барабанщики решают принять Вальку в пионеры прямо у костра: старший барабанщик повязывает ему свой галстук. Валька, который даже ни разу не был на море, глубоко увлечён парусниками и всё время рисует их: проходя мимо кафе с романтическим названием «Бригантина», Валька делает замечание оформителю Юрию Ивановичу (Владимир Протасенко): на витрине кафе выставлена модель судна другого типа – не бригантина, а трёхмачтовый барк! Тот проникается уважением к пятикласснику, прочитавшему взрослому дяде небольшую просветительскую лекцию, и, не считаясь с трудами, заменяет модель в витрине на другую – корректную.

Начинается учебный год. Альбом Вальки случайно попадает в руки его соседа по двору и одноклассника Саши Бестужева (Гера Котовский), так же глубоко увлечённого, но не парусниками, а космосом. Саша и Валька сближаются: теперь они начинают понимать друг друга. В это время в класс приходит новый учитель рисования: оказывается, это Юрий Иванович! Теперь уже он становится «консультантом» Вальки и даёт ему советы, как лучше нарисовать, чтобы рисунок превратился в картину. Юрий Иванович – талантливый педагог, и вечно усталая, раздражённая, задёрганная Анна Ивановна (Лариса Вадько) – учительница русского языка и литературы, руководитель Валькиного класса, вынужденно замещающая больного завуча, ревнует к нему ребят. Она-то с детства мечтала быть учительницей, но ученики «табунами ходят» за Юрием Ивановичем, который лишь недавно пришёл в школу! Этот конфликт «Моцарта и Сальери» в фильме так и не взрывается, зато происходит конфликт у ребят: мало того, что Валька не ходит на занятия школьного хора, куда его записали против его желания, а теперь ещё и сбор металлолома игнорирует! Саша Бестужев и задира Гусь (Володя Бурухин) приходят к Вальке на дом и стыдят его: их класс может проиграть пятому «Б». Валька откровенно высказывает своё мнение: класс – это не отряд, никакого отряда в их классе нет, то ли дело у «тех летних барабанщиков», там интересно! (Кстати, сбор металлолома – одно из тех мероприятий, к которым сам Крапивин относился более чем иронически, показан лаконично, и уж тем более нельзя было показать в кино результаты таких сборов, т. е. кучу ржавого железа, которую несколько месяцев никто не увозит на переплавку.) Но мало того – Валькин тайный альбом удаётся увидеть соседке по парте – Зинке Лагутиной (Ольга Батракова). Герои – пятиклассники, между ними не происходит ничего такого, что можно было бы трактовать как неосознанный интерес девочки к мальчику, который от

подростковой стеснительности и робости перед неведомым прежде чувством отвечает ей какими-то бесконечными подзатыльниками или дразнит её, как в стихотворении Эдуарда Асадова «Сатана»: *«Ей было двенадцать, тринадцать – ему. / Им бы дружить всегда. / Но люди понять не могли: почему / Такая у них вражда?!»* Недопонимание между Валькой и Зинкой не связано с тем, что Валька – ещё ребёнок, а его ровесница Зинка – уже почти барышня (что свойственно этому возрасту). Но Зинка хитрее его и выставляет Вальку хулиганом, поднявшим руку на неё, девочку (а он на неё только замахнулся). Некоторые ребята пытаются защитить Вальку, но бесполезно: на заседании совета дружины ставится вопрос об исключении его из пионеров.

Валька вспоминает, как его принимали в пионеры под грохот барабанов, не требуя ни успеваемости, ни общественной работы… Такое наказание было подобно изгнанию провинившегося из античного города или отлучению от причастия. Грозившее Вальке «остракистское» наказание герой переживает вполне искренне: для него быть пионером было важнее, чем быть, например, учеником своего класса или своей школы, школьником своего района или своего города и т. п. Валькины идеалы коллектива – прежде всего скаутские, а не «почвенные», если так можно выразиться.

Конфликт разрешается вмешательством взрослого педагога – Юрия Ивановича, который всё разъясняет, защищает Вальки-но честное имя, и твёрдая позиция одноклассников Вальки ставит всё на свои места. Сама по себе пионерская организация как высшая форма скаутинга и членство в ней (как знак взаимного признания социума и человека) не подвергается критическому рассмотрению. Случай Вальки (на самом деле вполне обычный) описывается как некое досадное недоразумение из разряда «если кто-то кое-где у нас порой»[91]. Восстановление нормальных отношений Вальки с коллективом и новое, уважительное отношение одноклассников и взрослых к нему и к его увлечению, которое в будущем, возможно, повлияет на его выбор профессии, имеет целью защитить в глазах зрителей (прежде всего, разумеется, школьников, учителей и пионервожатых) нестандартность одарённой личности, её право на углублённое погружение в сферу, может быть, не имеющую отношения к повседневному кругу школьно-пионерских забот, но ни в коей мере не являющуюся антиобщественным занятием.

Картина «Валькины паруса» до сих пор показывается по ТВ: увлечённые необычным делом подростки, к счастью, не перевелись, из пионеров их теперь не исключают, но проблема отдаления такого подростка от ровесников, особенно

одноклассников, остаётся. Однако фильм не получил никаких наград. Отчасти – потому что показался вторичным по сравнению с картинами «Свистать всех наверх!» (реж. Исаак Магитон, 1970, по мотивам повести Альберта Иванова «Обычные приключения “олимпийца” Михаила Енохина», где герой так же глубоко увлечён морской тематикой) и «Ох уж эта Настя!» (реж. Георгий Победоносцев, 1971: героиня, не принятая в пионеры из-за неважной успеваемости, увлечена художественной гимнастикой и мысленно разговаривает с чёрной пантерой Багирой[92], которая, в отличие от старшей сестры и матери, вечно пропадающей в геологических экспедициях, «всегда рядом»). Эти фильмы были сняты раньше, чем «Валькины паруса», и притом – более опытными постановщиками детского кино. Их опыт сказался в выборе юных исполнителей: ребята подбирались на главные роли по принципу соответствия исполнителей и киногероев.

Так, Алёша Сапарёв, исполнитель роли Мишки Ерохина в фильме «Свистать всех наверх!», к десяти годам стал неоднократным чемпионом Москвы и России по парусному спорту, а Иру Волкову для фильма «Ох уж эта Настя!» нашли в секции художественной гимнастики. В дальнейшем Алексей Сапарёв стал тренером по парусному спорту и работал в ЦСК ВМФ, а в 1991 г. переехал в Израиль, где занялся тем же. Ира Волкова, которую полюбили миллионы зрителей и зрительниц после фильма «Ох уж эта Настя!», приняла решение не сниматься больше в кино после неудачного фильма «Ни слова о футболе» (реж. Исаак Магитон, 1974) и не заниматься художественной гимнастикой: она поступила в Московский институт стали и сплавов, который окончила с отличием. Ирина (в замужестве Межирова) родила сына, развелась с мужем и, по её собственному признанию, много раз сожалела, что не стала актрисой. Стоит ли об этом действительно сожалеть? Читатель ведь успел убедиться, что ни одному ребёнку-кинозвезде не удалось во взрослом возрасте повторить прошлый успех… А вот Андрей Цепкало, исполнитель главной роли в фильме «Вальки-ны паруса», не был рисовальщиком и не увлекался парусниками, хотя оказался неплохим актёром, как и Гера Котовский. Они вовсе не «играли самих себя» и имели совершенно другие характеры и темпераменты (свидетельствую как участник съёмок). Вообще ни один исполнитель детской роли в фильме «Валькины паруса» не стал актёром: ребята, очевидно, были разочарованы результатом своего труда на Свердловской киностудии.

В фильмах «Ох уж эта Настя!» и «Валькины паруса» была замечательная песня на музыку Евгения Крылатова, который в 70-е гг. был главным детским кинокомпозитором. (В 2014 г., не без

участия автора этих строк, входившего в состав экспертов, Евгений Крылатов был удостоен Премии Президента Российской Федерации в области литературы и искусства за произведения для детей и юношества – за вклад в развитие отечественного музыкального искусства, эстетическое и нравственное воспитание подрастающего поколения.) Текст песни «Лесной олень» в исполнении Аиды Ведищевой написал Юрий Энтин. Когда Аида Ведищева эмигрировала в США и стала в эфире персоной нон грата, песню «Лесной олень» записал Большой детский хор Центрального телевидения и Всесоюзного радио, и она часто звучала в эфире – столь велика была её популярность. А вот песню «Я верю только мачтам и мечтам» на слова Николая Добронравова из фильма «Валькины паруса», тоже очень красивую, исполняли очень редко, хотя сольную партию пел Серёжа Парамонов, известный в те годы не менее Аиды Ведищевой. Очевидно, составители эфирного репертуара считали и песню «Я верю только мачтам и мечтам» вторичной по отношению к песне «Ты слышишь, море»[93] из фильма «Свистать всех наверх!», широко известной благодаря более раннему выходу той картины на экран. (Запомнились её версии в исполнении того же Серёжи Парамонова и ещё – Олега Погудина, тогда ещё школьника, участника детского хора Ленинградского радио и телевидения, впоследствии – выдающегося исполнителя романсов.)

Может быть, именно поэтому на Свердловской киностудии с тех пор не был поставлен ни один школьный фильм – настолько велико было разочарование и постановщика, и сценарно-редакционной коллегии, ожидавшей большего зрительского отклика от экранизации повести такого знаменитого автора, как Крапивин. Однако, если вдуматься, это неудивительно.

По сути дела, весь конфликт в вышеперечисленных фильмах никак не связан с каким-то принципиальным протестом главного героя против окружающих его взрослых или ровесников, против общественного мнения. Званием советского пионера они дорожат, ничем предосудительным не занимаются. Их серьёзное внеклассное увлечение, будь то корабельное дело или художественная гимнастика (в те времена ещё не так высоко поднятая на общенациональный пьедестал почёта, как в постсоветский период – стараниями Ирины Винер, Алины Кабаевой и др., но всё равно уже олимпийская дисциплина), антиобщественной страстью не является. Ни взрослыми, ни ровесниками это не осуждается. Да и набор профессий, которыми школьник того времени мог увлечься до самозабвения, так или иначе сводился к искусству или море-и воздухоплаванию. Авторы

(и тем более экранизаторы) не отважились «воспеть» школьника, чьё увлечение каким-то делом учителя и родители не одобряют, а юный протагонист, преодолевая их сопротивление, всё равно любит больше всего и в конце концов защищает своё право перевести «хобби» в разряд будущей профессии, к которой надо серьёзно готовиться. Между тем какой-нибудь юный натуралист, желающий стать кинологом вопреки воле родителей, видящих его инженером или врачом, был бы вовсе не выдуманным персонажем. Но, очевидно, такой поворот темы был признан нежелательным, дабы не вдохновлять юных кинозрителей на конфликты с учителями (которые, может быть, по-своему правы – ведь многие девчонки хотят стать балеринами, а мальчишки – лётчиками при отсутствии необходимых данных) или тем более – с родителями. Поэтому фабула «увлечённый пионер, обвиняемый в равнодушии к общественной работе и реабилитированный умным взрослым» быстро выдохлась.

Однако в «Валькиных парусах» (вслед за текстом книги, хотя и более сдержанно) прозвучало крайне нежелательное для тех лет признание в том, что традиционная пионерская работа устоялась в своих формах и стала скучной. Если Валька Бегунов и дорожит званием пионера, то разве что потому, что его самого приняли в пионеры «те летние барабанщики», они ему дороже и авторитетнее, потому что – ближе к скаутским корням пионерской организации (этого не знал экранный Валька, но знал сам Крапивин). Участие «тех летних барабанщиков» в красивых ритуалах на лоне природы – добровольное. Между прочим, в самом начале пионерского движения пионерами были не все дети в школьном классе. В 20-е гг. детей по социальному происхождению («из бывших» или «из попов») могли не принять в пионеры, иногда даже по их собственному нежеланию. Но очень скоро этому был положен конец, отчасти – из-за социальных изменений в обществе[94]. Кроме того, что исключение из пионеров за какие-то проступки стало считаться более эффективной воспитательной мерой, нежели, допустим, непринятие в пионеры. Такая «всеобщая пионерская повинность» была, конечно, по-своему необходима в своё время. Однако с годами результатом всеобщей пионеризации стало превращение скаутской игры-школы с приключениями в бюрократическую «обязаловку». Среди персонажей фильма «Валькины паруса» есть также главный пионервожатый школы, девятиклассник Равенков (Сергей Санников), которому некогда выяснить, что там да как: занятый своей будущей карьерой, он, по сути дела, равнодушен к ребятам и считает, что лучшее воспитание – это наказание. Конечно, активным пионерам время от времени выделялись

путёвки в лагеря «Артек» и «Орлёнок», и те из них, кто чувствовал в себе командирско-карьерные задатки, относились к пионерским делам вполне серьёзно, зная от старших, что в дальнейшем общественная работа помогает и в поступлении в вуз, и в карьере. Многозначительна сцена заседания совета дружины, на котором обличения в адрес Вальки звучат на фоне стендов с текстом «Пионеры 30-х годов. Будь их достоин!», как будто напоминающих об иных событиях тех самых 30-х гг. – политических процессах и их глубоких последствиях для общественной жизни СССР. Пионерская работа в фильме «Валькины паруса» выступает как реликт таких мероприятий: неудивительно, что ребята к ней равнодушны.

В школьно-пионерских фильмах того времени тему первой школьной любви и первой школьной общественной организации, которые рано или поздно должны были соединиться, т. к. почвой коллизии «личность – социум» часто становится именно первая любовь, старались не трогать. Что тут можно было найти нового, интересного? Всё – то же. Общество никогда не «способствует» этому хрупкому и неумелому чувству, скорее – наоборот, мешает ему, тревожится «несвоевременностью» его возникновения или непонятностью выбора. Однако именно на этой сюжетной линии стала возможной узнаваемая коллизия одноклассников с ровесницей, пришедшей в их школьный коллектив из дома, где моральные ценности иные, нежели в их семьях. Коллизия выявляет не только педагогические ошибки классной руководительницы, занятой своими делами, но и очевидную стратификацию различных социальных групп (в фильме это, условно говоря, интеллигенция и обыватели). Первой любви суждено «разворошить» тлеющее пламя взаимного отчуждения и отторжения.

Такова фабула фильма «Чучело» (реж. Ролан Быков, 1984) – близкая к первоисточнику экранизация повести Владимира Железнякова «Всего-то несколько дней», вышедшей в 1973 г. Толчком к появлению этой повести был реальный случай, который произошёл с племянницей В. Железнякова. Девочка взяла на себя чужую вину и была, что называется, затравлена своими одноклассниками. Повесть «Всего-то несколько дней» менее известна, чем её знаменитая экранизация, но её сюжет стал поводом для появления запретного в нашем кино конфликта протагониста-индивида с социумом. Самому Ролану Быкову, столько лет проработавшему с детьми, были прекрасно известны проявления подростковой нетерпимости, переходящей в настоящую жестокость. *«Мне нужно, чтобы фильм бил тревогу. Чтобы зритель получил ожог, увидев суровую правду.* <…>

Детская жестокость – трезвая реальность. Так же, как то, что некоторые ребята заражены мещанской психологией»[95], – заявил Ролан Быков, фильм которого, снятый в 1982 г., выпустили на экраны лишь два года спустя, по указанию Ю. В. Андропова. Министерство просвещения СССР, Госкино СССР и ЦК ВЛКСМ рекомендовали педагогам и комсомольским работникам смотреть фильм совместно со школьниками и потом обсуждать картину. Предосторожность оказалась вовсе не лишней.

«Увиденное ужаснёт и заставит всерьёз задуматься даже тех, кто поспешит откреститься: “Неужели это наши дети?” (Читай: “Неужели мы такие?”)»[96] – выразил общее ощущение кишинёвец Д. Михайлов. Педагог Л. Резникова из Запорожья *«сидела в наполненном детьми зале, видела и восторженные, и недоумённые, и наполненные слезами глаза. Но и улюлюканье слышала, и выразительный топот демонстративно выходящих из зала. Как же научить их смотреть, слушать, думать, переживать?..»*[97]. Кинокритик Нина Игнатьева напомнила, что это, собственно, не первое обращение кино к теме подросткового насилия – и раньше это случалось, но на документальном экране: *«Ребятам кажется, что они вершат правый суд, наказывая предательство, на самом деле наказание едва ли не оборачивается преступлением. <…> может быть, и отсюда они родом – эти развязные, наглые парни, которых мы видим в фильме “Средь бела дня…” (*реж. Валерий Гурьянов, 1983*), устраивающие “ледовое побоище” в мирной зоне отдыха <…>; из <…> “Обвиняются в убийстве” (*реж. Борис Волчек, 1969*), ударом винной бутылки оборвавшие человеческую жизнь. Или пацан, снятый документальной камерой, отвечающий на вопросы журналиста: “Человека ударишь?” – “Могу”. – “За что?” – “Даже просто так могу”»*[98].

Многие дети и учителя также высказывались в поддержку фильма, т. к. коллизия показалась им вполне убедительной, вплоть до сходства с реальными случаями. «Вещизм» как главный диагноз заявлен в фильме весьма откровенно. Один из юных героев говорит: «Задаром никто ничего давать не будет. Все норовят схитрить и украсть, вот и ты хитри и кради». А главная «злодейка», принципиальная не в меру Миронова по прозвищу «Железная Кнопка», говорит своим одноклассникам: «Вам, как моей маме, главное, чтобы всё было шито-крыто». *«Вещизм очень сильно задел и учительскую среду. <…> Школа изображена в фильме жестоко. И тем не менее готова подписаться под каждым штрихом картины»*, – сказала на обсуждении фильма в красноярском кинотеатре «Сов-кино» заведующая методическим кабинетом гороно О. П. Романова[99]. Вообще Р. Быков признавался впоследствии, что из писем, которые приходили и в

поддержку картины, и с требованием «посадить этого Быкова на пять лет, чтобы одумался»[100], можно составить отдельную книгу: это был бы очень интересный портрет общества и времени.

Лену Бессольцеву в исполнении Кристины Орбакайте рецензенты воспевали – и в художественном, и в этическом смысле – в каждом отзыве. Генезис этой киногероини Н. Игнатьева трактует как продолжение образов князя Мышкина («Идиот» Ф. Достоевского) и Катерины («Гроза» А. Н. Островского), другие критики – как вариацию образов шекспировской Джульетты и Жанны д'Арк (в основном, по-видимому, из пьесы Жана Ануя «Жаворонок»): ведь Лена подвергается гражданской казни через сожжение её чучела и сама бросается в огонь, проходя, по сути дела, средневековое испытание огнём. Между тем она меньше всего напоминает настоящую советскую пионерку, которая, как гласят законы пионеров Советского Союза, «всегда смело стоит за правду». Лена, влюблённая в одноклассника Диму Сомова, прежде всего соврала, взяв на себя его вину: на самом деле это он проболтался о том, что класс совместно прогулял урок, и ребят наказали – сорвалась поездка в Москву. Поступок Лены трудно расценить как подвиг «товарищеской взаимовыручки», хоть бы даже и бессмысленный, да и вообще – не пионерский поступок, а вполне женский приём борьбы за симпатичного парня, который проявил к ней симпатию. И уж если говорить об экранных предшественницах, то вспоминается скорее героиня польского фильма «Как быть любимой» (реж. Войцех Хас, 1964) в исполнении Барбары Крафтувны. Дима же, увидев, как далеко зашёл гнев одноклассников, не нашёл в себе силы признаться и присоединился к коллективному линчеванию. Шок от его предательства потряс Лену, которая, придя в начале года в новый класс, сначала пыталась поладить с ребятами, смеялась вместе с ними над собой и не защищала от их насмешек своего деда, любителя старинных картин по прозвищу «Заплаточник». «Я предала тебя, когда пришла в этот класс», – такой приговор Лена вынесла сама себе за собственную слабость и конформизм. Все рецензенты дружно «не усмотрели» здесь скрытой темы репрессий по самооговору (попытка самоубийства Лены – очень эффектный, «булгаковский», по словам оператора Анатолия Мукасея, эпизод выпрыгивания из окна – из окончательного варианта всё же был исключён) и поздней реабилитации (ребята попросили прощения у Бессольцевых только тогда, когда те уезжали из города). Через десять лет после выхода фильма «Чучело» на экран можно будет выразиться более откровенно: *«Парадигма эмиграции. Нечем дышать. Отравлен хлеб и воздух выпит. Да, и сионизм тоже. <…*

> функционально, конечно, еврейка. Дедушка, я больше не могу, давай уедем. Слезинка ребёнка. <…> Чужая, не наша, наши-ненаши, чучело, изгой. Тебе лучше уехать (больная совесть наша, отчуждение совести). Катись в свой Израиль! (Берлин, Нью-Йорк, куда угодно)»[101]. Но некоторые зрители уже тогда что-то почуяли: *«Не погрешили ли здесь создатели киноленты против истины? Не слишком ли увлеклись они концентрацией зла, которому, кроме одинокой детской души, по существу никто в фильме активно не противоборствует? Ведь и разрешение сложного конфликта в "Чучеле", пожалуй, недостаточно убедительно: уж очень поспешно, скоропалительно происходит раскаяние ребят и признание ими своей коллективной вины»*[102], – заметила А. Егорова из Нижнего Тагила.

Тема детской жестокости проникала на советский киноэкран и раньше – например, в фильме «Эта опасная дверь на балкон» (реж. Дзидра Ритенбергс, 1976). Герой, отвергаемый коллективом в силу своей «неполноценности», тоже не был нов для советского кино и литературы для подростков. Наиболее яркие персонажи – герои фильмов Александра Митты «Друг мой, Колька!» и «Точка, точка, запятая…» (1972, экранизация повести М. Львовского «Прыжок в высоту»). Однако в этих фильмах «социализация» героя всё же происходила – или благодаря умному пионервожатому, или благодаря помощи товарищей. Причём в фильме «Точка, точка, запятая…» влияние коллектива уже меньше: не пионерская организация, а просто хорошая девочка в очках «от косоглазия» возвращает в строй незадачливого Лёшу Жильцова. Но вот в «Чучеле» героиня не очень-то стремится стать такой, как её новые одноклассники: сначала Лена ещё пытается к ним как-то приспособиться, а после случившегося она быстро и решительно «отрясает их прах с ног своих» (в финале вообще непонятно, простила Лена ребят, в конце концов, или нет?). Ролан Быков, упреждая эти вопросы, прямо заявил: *«Мы привыкли считать, что понятие "коллектив" и "справедливость" почти синонимы, но это не так уж и верно, особенно когда речь идёт о детстве. Безнравственным может быть не только отдельный человек. Безнравственным может стать и любое большое или малое человеческое объединение»*[103].

В советском кино уже выходили «взрослые» фильмы, где положительный герой-одиночка противостоит коллективу. Потребовалась и смелость, и опыт, чтобы поднять столь нежелательную для советского искусства тему в детском, точнее, семейном фильме. Напомню, что в те годы обвинение человека в том, что он «отдаляется от коллектива» (а уж тем более «противопоставляет» себя коллективу!), могло испортить

служебную карьеру и характеристику за рубеж, потому что коллективизм – социалистический, значит, индивидуализм – буржуазный и вражеский! Вот почему противники фильма, упрекавшие Р. Быкова в чрезмерном «нагнетании негатива» и воспевании героини-одиночки – жертвы ложно понятого коллективизма, были не на шутку задеты этим покушением на одну из главных моральных основ нашего общества.

Но в предперестроечные годы примат коллективного над индивидуальным уже был некоторым образом поколеблен, т. к. прививаемый советским воспитанием коллективизм в сочетании с традиционным, исторически укоренившимся идеалом товарищества (Россия, славянские республики СССР) или крепкой семьи (юго-восточные республики) парадоксальным образом переродился в банальное кумовство. Кроме того, некоторые заметили очень важный, выражаясь их языком, антиобщественный мотив фильма: *«Кто бунтарскому классу противостоит? Только их сверстница – Чучело. Ни к кому-то она не обращается за советом, кроме своего дедушки. Будто она и не была октябрёнком, пионеркой, быть может, она даже комсомолка, если пошла учиться с восьми лет. Эти общественные институты никакого следа в ней не оставили»*[104], – пишет М. Галкин, полковник милиции в отставке из Зеленограда. Да, в школьных фильмах и книгах недавнего прошлого мудрый пионервожатый обязательно вмешался бы в эту ситуацию. А в жизни?

Не могу не вспомнить случай, который произошёл за 8 лет до съёмок «Чучела» лично со мной. Осенью на пионерском собрании руководительница 5-го «Д» класса, где я училась, выдвинула мою кандидатуру на выборный пост председателя совета отряда. Я была в ужасе, но отказаться не могла, ведь эта «ротация» была сделана столь же подневольной, как я позже поняла, учительницей. Да и никто из моих одноклассников тоже особо не рвался к пионерской работе образца 1974 г. с еженедельными собраниями, трескучими речами и обязательствами повысить уровень знания пионерской атрибутики и символики («о требутеке и семволеке», как написала под диктовку пионервожатой сидевшая рядом со мной на политзанятиях другая несчастная из 6-го «Г»). А у меня (увлечённой не парусниками, как Валька Бегунов, а художественной самодеятельностью в ближнем ДК «Урал») вся эта «семволека» вызывала только аллергические реакции. Завалив «пионерскую работу», я созвала общее собрание 5-го «Д» класса и попросила освободить меня от обязанностей председателя совета отряда. Последовал скандал и «тёмные» от одноклассников, тоже не желавших изучать «требутеку и семволеку» (ни тем более погибать за неё, как

показало время). Вмешалась моя мать – педагог по образованию. Отдаю должное мудрости директора нашей школы Ефима Ильча Кагана, который понял, что лучший выход – тихо всё замять. Он перевёл меня в параллельный класс, который я до сих пор с удовольствием вспоминаю. (С бывшей классной руководительницей мы с тех пор, конечно, даже не здоровались.) А вот совет пионерской дружины во главе с пионервожатой в ходе конфликта, как говорят в Одессе, «молчал, как рыба об лёд». Всё это (гораздо более жёсткое противостояние, чем в фильме «Валькины паруса») было тяжело моей бабушке: активно работавшая с пионерами начала 30-х, она и в страшном сне не могла представить, что её собственная внучка поспешит вступить в комсомол, не дожидаясь 14-летия, только бы поскорее снять опостылевший красный галстук! Ну а ВЛКСМ в год моего планового выбытия по возрасту из его рядов уже приказал долго жить…

Показательно, что в связи с фильмом «Чучело» не было заметно никаких реакций со стороны руководства Всесоюзной пионерской организации им. В. И. Ленина: ни постановлений, ни методических совещаний, ни оргвыводов. Это вовсе не значит, что там картина прошла незамеченной. Такого не могло быть. Но характерно, что эти организации, которых тема фильма вроде бы непосредственно касалась, предпочли по привычке затаиться и отмолчаться. Стоит ли удивляться, что забюрокраченная «пионерия» совершенно утратила свой авторитет у ребят, так же как утратила свой авторитет у их родителей правящая КПСС? *«Фильм <…> осмелился быть остополярным по отношению к утешительно благополучному миру победных реляций – миру, что существует как бы параллельно реальности и с нею никак не пересекается»*[105], – написал В. Кичин в «Советской культуре», правда, уже в 1986 г., когда колосс на глиняных ногах уже не смог больше замазывать свои трещины. Парадокс: фильм «Чучело», расширивший рамки школьного фильма даже дальше, чем до семейного – до общественно важного, именно этим своим успехом «морально похоронил» собственно детское школьное кино[106]. У самого Ролана Быкова фильм «Чучело» стал последней полнометражной постановкой.

От Лены Бессольцевой и её одноклассниц ведут свой генезис и героини ницшеанской школьной драмы «Все умрут, а я останусь» (реж. Валерия Гай Германика, 2008). По возрасту они – почти что дочери выросших девчонок из «Чучела». Только в фильме «Все умрут, а я останусь» одиночка противостоит не сплочённому коллективу «хунвэйбинов», но, напротив – всеобщей аморфности, отсутствию какой-либо парадигмы добра и зла,

подвига и преступления. Три старшеклассницы – модель человеческого мини-социума, как в фильмах «Подруги» (реж. Лео Арнштам, 1936) и «Москва слезам не верит» (реж. Владимир Меньшов, 1980), хотя эта перекличка, по-видимому, невольная, вряд ли Валерия Гай Германика так хорошо знает историю отечественного кино и вообще стремилась к этому. Фильм «Все уйдут, а я останусь» – не экранизация, но в нём заметны какие-то отзвуки скаутско-пионерской темы: героини-подростки пытаются создать какое-то «братство» с клятвами, которые сами же и нарушают. Но мир, которому троица тщетно пытается противостоять, – это сплошная пошлость, разврат и беспредел… Поражают изуверской жестокостью то и дело появляющиеся в СМИ сообщения не только о мальчишеских, но и девчоночьих расправах над провинившимися одноклассницами или соперницами: казнимым выбивают зубы, ломают руки, выдирают волосы, уродуют лица. Сказывается привычка к сценам насилия в кино и на малом экране, а также отсутствие морально мотивированного массового спорта, сведённого к «бодибилдингу», «фитнесу» и прочей бессмысленной накачке мускулов. Но не будет натяжкой диагностировать проникновение в детско-подростковые отношения чисто взрослых коллизий: родители являются объектами и субъектами насилия, агрессии, беспощадной конкуренции в «рыночном» обществе, к жизни в котором они готовят своих детей. Что же, дети вырастают именно такими, как и их родители, и даже идут дальше – на то они и потомки! Не случайно в финале единственная не сломленная и не отступившая от своих принципов героиня Катя, чья финальная реплика дала название картине, – одиночка, как когда-то Лена Бессольцева. И у нынешних зрителей её одиночество уже не вызывает удивления. Финальное объяснение Кати с родителями происходит в день, когда семья похоронила бабушку, но на её похороны никто не пришёл: взрослые люди ещё более разобщены, чем их дети, и так же мало значения придают традиционным обычаям и прочим признакам исторической цивилизации. Потому и внучка опоздала к щедро накрытому поминальному столу, и отец на полном основании наказывает дочь простой, хотя уже не эффективной поркой.

Валерия Гай Германика – одна из весьма немногих в российском постсоветском кино, кто продолжил традицию школьного фильма. То, каким стало это «продолжение и развитие», по-своему выражает положение как кино для подрастающего поколения, так и вообще детства и юношества в начале XXI в. Поэтому стоит остановиться и на следующем опусе Валерии Гай Германики – телесериале «Школа», снятом по заказу

Первого канала. Это был первый после перестройки пример общественного обсуждения школьного фильма, в котором класс, лишённый крепкого руководителя, быстро превращается в нечто похожее на шайку несовершеннолетних правонарушителей – метафора современного общества, вполне в традиции школьного фильма. Что характерно – обсуждали не то, как показана современная школа, а то, как сделан фильм. В дискуссии о сериале «Школа» на страницах журнала «Кинопроцесс» № 7 за 2010 г. профессионалы кино попытались рассматривать эту «Санта-Барбару для старшеклассников» с точки зрения традиций классического реализма русского искусства: *«…примеры типа "Школы", где интересно смотреть на происходящее, как на зверинец»*, – обобщает эту точку зрения Юрий Коротков. *«Сериал "Школа" – это талантливые подробности, прекрасные детали, <…> но ребята не поставлены в ситуацию драматического выбора. Я не понимаю – хорошие это люди или плохие. <…> "Школа" – это очень хорошо сделанная экспозиция, кино там не начиналось!»* – считает Юрий Грымов. Виталий Манский выразился дипломатично: *«"Школа" – настоящий гимн продюсерам. Очень точный продюсерский проект. <…> без Леры этот проект мог бы существовать, а без Эрнста нет»*. Удивительно, как пошлеет всё кинематографическое, к чему прикасается Константин Эрнст, который убедительно доказал, что режиссёр, дебютировавший на самом престижном международном кинофестивале, – это звено, без которого легко представить современный продюсерский проект, т. к. автор замысла – вообще не режиссёр и не сценарист. Актриса Ольга Прокофьева выразила самую распространённую в обществе точку зрения: *«Сериал показывает, какие же мы уроды. <…> Это даже не кино. Так мы нацию унижаем. Нас в мире недопонимают, не очень любят и считают нас такими, какими мы сами себя показываем»*. Сериал «Школа», который, таким образом, дал толчок к публичным дискуссиям об имидже молодёжи (сиречь энтропии народа), после возмущённых требований родителей, педагогов и депутатов был снят с эфира. *«Парадоксальная ситуация: фильм рассказывает о старшеклассниках, но им-то как раз смотреть его и не рекомендовалось. <…> дяди и тёти, которые делают фильмы, и которые решают, как их правильно выпускать – это люди с разных планет»*, – заметил – в том же номере «Кинопроцесса» (с. 7) Вячеслав Шмыров. После этой телевизионной инициации Валерия Гай Германика получила заказ на следующую женскую социальную теледраму «Краткий курс счастливой жизни» и со временем вернулась в артхаус.

«Не восстановить ли пионеров и комсомол?» – то и дело

вопрошают современные родители, бабушки и дедушки. Извольте: скаутское движение было официально разрешено ещё в 1990 г. Единой скаутской организации в России сейчас нет, численность скаутов – более 30 000 человек. Среди крупнейших организаций: Организация российских юных разведчиков, Национальная организация российских скаутов-разведчиков, Русский союз скаутов, Российская ассоциация девочек-скаутов, Братство православных следопытов. Потребность в молодёжных организациях ощущается во всём мире. Скаутинг имеет более 38 миллионов членов в 217 странах и территориях, объединённых во Всемирную организацию скаутского движения. Скаутская эмблема – лилия (трилистник), она используется 16 миллионами скаутов во многих странах мира. Три конца лилии (как fleur de lys – лилии французских королей!) представляют три элемента скаутской клятвы: долг перед собой, перед ближними, перед Богом. На российских трилистниках иногда встречается Святой Георгий, покровитель русских скаутов. Под патронатом КПРФ воссоздаётся пионерская организация, возобновлён выход газеты «Пионерская правда». Свои молодёжные объединения организуют правительственные и религиозные организации, армия, казаки. Но всё теперь – добровольно.

Современная детско-юношеская художественная литература уже потихоньку отреагировала на этот запрос. Зная, что поиски положительного героя во взрослой литературе давно прекратились, но детская литература без положительного героя немыслима, за дело взялась петербургская писательница Екатерина Мурашова. В её повести «Гвардия тревоги» использована тематика гайдаровского «Тимура и его команды»: главный герой Дима вступает в организацию подростков под названием «Гвардия тревоги», которая оказывает помощь всем людям, оказавшимся в беде. По своему принципу «Гвардия тревоги» похожа на тимуровцев (у ребят на одежде – значки с буквами AG – Alarm Guard), во главе её стоит инвалид-колясочник, компьютерный гений Роберт Луговой по прозвищу Берт. Исследователь из США Лариса Рудова считает, что в нынешнем обществе существует бóльшая толерантность к инаковости, и детскую литературу эта тенденция тоже не обошла стороной. В «Гвардии тревоги» – новый тип героической маскулинности: интеллигентный маргинал. Коллективистская модель предстаёт как путь спасения. И действительно, в постсоветском обществе человек не может рассчитывать на помощь кого-либо, кроме своих друзей или родных. Чувствуется огромная жажда патернализма, который даёт право получать помощь от государства без обязанности помогать другим.

«Гвардия тревоги» – по сути дела, общественная организация, выражающая протест против общества потребления и циничной логики государства. В финале тяжело больной Берт умирает, и Дима продолжает его дело – войну против социального зла[107]. Повесть А. Гайдара «Тимур и его команда» была экранизирована дважды – в 1940 г. (реж. Александр Разумный) и в 1976 г. (реж. Александр Бланк и Сергей Линков). Вполне вероятно, что и «Гвардия тревоги» со временем найдёт своё киновоплощение. А пока игровое кино не торопится – может быть, потому, что связь между художником и педагогом разрушена, и на экране доминируют социально-публицистические темы. Поэтому подросток не пьющий, не курящий, а пытающийся мыслить и сопротивляться ещё ни разу не появился в фильме, способном претендовать на престижный приз жюри международного кинофестиваля.

Смена мифологии. Религиозные мотивы детского кино

Мы уже упомянули о подспудных реабилитациях в годы застоя традиционного народного жизненного уклада и «бывших эксплуататорских классов». Кино для детей не затронула впрямую ещё одна тайная реабилитация тех лет – изменение отношения к религии.

В 1971 г. сотрудники Института научного атеизма, опасавшиеся за свои зарплаты, направили в ЦК КПСС предостерегающий опус «Об ошибочных оценках религии и атеизма в некоторых произведениях литературы и искусства». Там есть, в частности: *«За последнее время среди некоторой части интеллигенции и молодёжи наблюдается известный рост интереса к религии и церкви, а в отдельных произведениях литературы и искусства имеют место отступления от марксистско-ленинской оценки социальной сущности религии и её роли в истории общества и в современных условиях. Обращают на себя внимание ошибочные тенденции в оценке христианской религии и церкви. <…> Наблюдается усиление религиозной тематики в некоторых кинокартинах. Мотивируемый необходимостью более правдивого воспроизведения исторической обстановки показ церквей, монастырей, их внутреннего убранства и пышных богослужений превращается в самоцель, в кинематографический штамп, охотно используемый режиссёрами, чтобы “потрафить” определённому типу зрителей и критиков, падких на демонстрацию пресловутой “русской религиозности”. В фильме “Анна Каренина” сцена церковного венчания Левина и Кити растянута, хотя известно, что сам Л. Н. Толстой критически относился к православно-церковной обрядности»*[108]. Разумеется, в детском кино до такого дело ещё впрямую не доходило, хотя завуалированные евангельские метафоры уже использовались. Так, Михаил Горелик в уже цитированной авторской колонке газеты «Экран и сцена» пишет о фильме «Чучело»: *«Ну, конечно, в чистом виде евангельская парадигма. И вземляй грех мира, и к злодеям причтен, и се человек, и били и заушали, и суд неправедный»*[109].

Обращает на себя внимание отсутствие фильмов антирелигиозных и антиклерикальных. Напротив, в фильме А. Птушко «Сказка о царе Салтане» мы видим, как священник истово, хотя и тщетно сопротивляется приказу царя «и царицу, и приплод тайно бросить в бездну вод»: машет руками, суёт крест под нос палачам – дескать, «опомнись, люд крещёный!».

Интересно, что в довоенные годы у самого Птушко был сатирический двухчастёвый мультфильм «Завещание пса-скотинки» (1937) по мотивам новеллы итальянского писателя XV в. Поджио Браччолини, разоблачающей ханжество, продажность и глупость средневекового духовенства. Герой фильма, итальянский падре, хоронит своего любимого пса на человеческом кладбище, но, будучи застигнут коллегой, вынужден оправдываться: он придумывает историю про благочестивого пса, который завещал свои сбережения… местному кардиналу. Завуалированная взятка помогает падре избежать заслуженного наказания.

Официальная идеология ещё боролась с капитализмом, но в жизнь вступало поколение, чьи не только отцы, но даже деды этот «монструозный» строй уже толком не помнили. Буржуазное перестало восприниматься как опасное, напротив – манило своей запретностью. И в этом, как ни парадоксально, виноват не только железный занавес, который отгораживал советского человека от «того страшного мира», но и сама система ознакомления советского человека с отдельными образцами зарубежной продукции – как творческой, так и потребительской. Так, осуществляемый государственными организациями импорт формировал у потребителя стабильную уверенность в высоком качестве зарубежного товара – ведь ответственный работник должен был обосновать, почему именно это изделие лёгкой промышленности, именно этот продукт, именно этот фильм (а не какой-нибудь другой) достоин того, чтобы его закупить на золотовалюту. Таким образом, «импортное» на советских прилавках почти автоматически означало «качественное». Так незаметно рос авторитет всего «заграничного», от готовых товаров до стандартов, технологии, идеологии…

Расхождение официальных и реальных ценностей, двойную мораль частной и общественной жизни (в нашем случае – семьи и школы) остановить было уже нельзя. Свой первый в жизни политический анекдот автор этих строк услышал в первом классе (1970 г. – пышно отмечавшееся столетие со дня рождения В. И. Ленина): ночной звонок, сонный Брежнев подходит к двери, поправляет очки, разворачивает бумажку и, прокашлявшись, громко читает: «Кто там?»… За полгода до смерти Л. И. Брежнева появился ещё более концептуальный юмор: два старых большевика вспоминают, как они в молодости на маёвки ходили, песни орали, развешивали на соборе лозунг «Долой царя!» и т. п. Воспоминания прерывает тяжёлый вздох: «Ох, и погорячились мы тогда, погорячились…»

Могло ли кино в такой атмосфере подготовить юных

зрителей СССР к возможному реваншу капитализма? Конечно же, нет! То есть нельзя сказать, чтобы детское кино советского периода, начиная с классического фильма Маргариты Барской «Рваные башмаки», вовсе не касалось темы «Два мира – два детства»[110]. Но хорошие фильмы про «тот мир» не очень-то получались, что и неудивительно: капиталистическая действительность была нашим авторам практически неизвестна. Да и постановочные сложности декорирования Риги или Львова «под Запад» и обеспечения всех персонажей модной современной одеждой не вдохновляли ни руководство студий, ни самих постановщиков. Гораздо легче было в очередной раз построить в павильоне сказочный терем и наполнить его готовым реквизитом. Но картины «про тот страшный мир» всё же случались. Так, в фильме Александра Стефановича «Дорогой мальчик» по одноимённой пьесе Сергея Михалкова (реж. Александр Стефанович, 1974) бандиты похищают с целью выкупа сына миллиардера и по случайности прихватывают ещё и сына советских дипломатов. (Привычная схема: пионер попадает в «царство тьмы», правда, социалистическую революцию на сей раз устроить не удаётся.) В картине использованы приёмы комикса – жанра, известного и в советское время.

Важной частью советской киномифологии, наряду с киноленининианой, был историко-революционный фильм. Этот жанр имел и детский вариант – экранизации советских приключенческих повестей об участии ребят в революционной борьбе. Так, неоднократно экранизировались повести трилогии Валентина Катаева «Волны Чёрного моря»: «Хуторок в степи» (реж. Борис Бунеев, 1971), «Волны Чёрного моря» (реж. Аркадий Войтецкий, 1975, по мотивам повести «Белеет парус одинокий») – не считая довоенных экранизаций. В этих повестях, с точки зрения современного читателя, непонятно, чего больше – то ли вымученной романтики революционной борьбы (в которую гимназиста Петю Бачея втянул его друг с бедняцкой окраины – Гаврик, чьё имя, по мнению уже упоминавшейся Е. Путиловой, явно навеяно французским Гаврошем), то ли ностальгии по сытому, спокойному детству в дореволюционной многонациональной Одессе. В фильме «Найди меня, Лёня!» (реж. Николай Лебедев, 1971) по мотивам повести Валентины Осеевой «Динка» родители главной героини – революционеры-подпольщики. Парадоксальным образом советская власть, воспитывая у юных зрителей уважение к борцам за народную свободу, незаметно приучила их к идее неформальных объединений, которые потом внесли свою лепту в «подтачивание устоев социализма»… Несмотря на свою остросюжетность, такие

фильмы не могли, впрочем, составить конкуренцию прокатному хиту 60-х – «Приключениям неуловимых» Э. Кеосаяна. Историко-революционный жанр, опутанный условностями и всевозможными табу, выдыхался на глазах, и во «взрослом» кино, и в детском.

К середине 70-х гг. такие экранизации исчезли, несмотря на то, что взрослый историко-революционный фильм как жанр ещё сохранялся, но зрителю он был уже неинтересен. Неудивительно: авторы сценариев уже не могли работать над произведениями, в которых был бы убедительный хэппи-энд в истории о подростке, становящемся революционером. Куда приведёт его эта дорога? В ссылку? В толпу штурмующих Зимний дворец? В советские правящие круги, а из них – в «чёрные воронки» тридцатых годов, куда угодила немалая часть «ленинской гвардии» профессиональных революционеров? Эти мысли настолько волновали сознание творческой среды и интеллигенции, что даже самые отпетые конъюнктурщики во второй половине 70-х гг. окончательно охладели к детскому историко-революционному жанру как неинтересному. А значит, страх массового зрителя перед «кровавым миром наживы и чистогана» постепенно затухал, вызывая всё более сильное желание поглядеть на капитализм – современный, а не образца 1905 г.

Однако в течение всего советского периода отдельные авторы то и дело возвращались к некоторым дореволюционным традициям, в связи с чем нельзя не упомянуть фильмы, в которых чувствуются «тени забытых жанров». То есть произведения, как мне представляется, выросли из тех жанров, которые в советской литературе не могли уцелеть по определению, но потребность в них осталась.

Так, например, фильмы «Великий гражданин» (реж. Фридрих Эрмлер, 1938), «Валерий Чкалов» (реж. Михаил Калатозов, 1941) или «Зоя» (реж. Лео Арнштам, 1944) представляют собой модификацию не жизнеописательной литературы (типа серии «Жизнь замечательных людей»), а житийной. «Великий гражданин», «Зоя», «Чкалов», равно как и большинство фильмов так называемой киноленинианы – это не правдивое жизнеописание исторического деятеля, потому что в нём обходят стороной многие «нежелательные» факты. Личность превращается в образец для преклонения и подражания, а поступки – в деяния. Цель таких фильмов – убедить зрителя, что герой умер, но дело его живёт (цель житийной литературы – показать образец земной жизни, которою заслужено вечное блаженство, к чему призываются и читатели, т. е. верующие: некоторое сходство «житийных» фильмов с произведениями религиозного житийного

жанра – налицо). Советское атеизированное искусство выполняло эту воистину агиографическую функцию. Ведь герои фильмов погибают, по сути дела, за веру – хоть и не в Бога, но в Родину, в победу над врагом, в торжество ленинских идей. Но по причинам, изложенным выше, к началу 80-х гг. этот жанр полностью выдохся.

Постепенно в советском кино ожил и другой популярный жанр европейской и дореволюционной русской литературы – святочный рассказ. Историю необычных предновогодних приключений, в результате которых «наказан был порок, добру достойный был венок», ещё нельзя было рассказывать в рождественские дни, поэтому вместо ночи под Рождество на экране появилась новогодняя ночь. Такова новогодняя комедия Эльдара Рязанова «Карнавальная ночь» (1957), затем – его же «Зигзаг удачи». К этому же жанру «скрытого святочного рассказа» следует отнести школьную «Телеграмму» Ролана Быкова по сценарию С. Лунгина и И. Нусинова, а также психологическую драму «Детский мир» (1982, в главных ролях – Донатас Банионис и Наталья Гундарева). Д. Банионис трогательно исполнил роль мужчины средних лет, посватавшегося к женщине с ребёнком. Она пообещала своему сынишке, что некие гномы подарят ему на Новый год игру «Дорожные знаки». Это задание мама переадресовала своему ухажёру, желая проверить его чувства и искреннее желание понравиться её сыну. Однако во всех магазинах предновогодней Москвы родители раскупили игру «Дорожные знаки». Герой Банионисса с трудом достаёт один-единственный набор желанной игры аж на складе: он понимает, как важно сдержать слово, потому что вера мальчика в добрых гномов (за отсутствием в те времена веры в ангелов) – это часть веры в справедливость. Тем более что в те времена герой фильма из жизни современников не мог верить в ангелов! Мой разговор (уже в 2000 г.) с режиссёром этого фильма Валерием Кремневым подтвердил предположения: он действительно снимал святочный рассказ, только ангелов пришлось «замаскировать под гномов».

Самый знаменитый советский святочный кинорассказ – «Ирония судьбы, или С лёгким паром!» (реж. Эльдар Рязанов, 1976) – экранизация пьесы Э. Брагинского «Аморальная история», которая предварительно прошла «обкатку» на театральных подмостках. Много писалось о социальных аспектах этого фильма: о некоторой тоске по ушедшим 60-м гг., о том, что в фильме создано типично российское ощущение домашнего тепла и уюта в холодном, равнодушном мире, который проглядывает за окнами дома; о том, что хоть и в шутливой форме, но зрителям дано было понять, что простой трудящийся (например,

учительница Надя) – не пара человеку респектабельному и деловитому (вроде Ипполита, которого в наше время назвали бы «крутым»). Отмечу только, что в этом фильме, герои которого по счастливой случайности нашли друг друга, не могло быть темы Божьего промысла (ещё бы!), но уже есть внятная тема иррационального начала человеческой природы, благодаря которому неразумный и непрактичный поступок иногда оказывается единственно правильным. Это довольно серьёзное отступление как от классической советской морали, так и от мещанской, усилившейся в годы «неуклонного повышения благосостояния советского народа».

В этом смысле фильм «Я шагаю по Москве» (реж. Георгий Данелия, 1963) при всей точности примет времени – вовсе не реалистическая история командировки в советскую столицу образца 1963 г. Центральное действующее лицо – метростроевец Коля, человек удивительно неутомимый: вместо того, чтобы отсыпаться днём за ночную смену, он весь день успешно решает чужие проблемы, в том числе и личные, без малейшей выгоды для себя, а в конце фильма как ни в чём не бывало шагает на следующую ночную рабочую смену. Обычный ли это москвич или… Николай-Чудотворец? Г. Шпаликов и Г. Данелия, сознательно «ничего такого» в виду не имевшие, на уровне художественного подсознания придумали эпизод, когда в неверующей (хрущёвские гонения!) Москве только Коля, единственный из всех персонажей, спокойно заходит в действующий храм и безошибочно находит там нужную тётку в платочке. Коля в исполнении юного Н. Михалкова – самый красивый парень в фильме, но «ни в одну девчонку не влюбился он»: ведь Николай-Угодник принадлежит всем и никому…

В предперестроечные годы на волне моды на ретро было несколько повторных экранизаций советской литературной классики. Но попытки использовать для этого советскую «житийную» литературу для школьного возраста не были удачными.

Так, экранизация любимой с 1946 г. всеми советскими школьницами повести Елены Ильиной «Четвёртая высота» (реж. Игорь Вознесенский, 1979) прошла почти незамеченной. Несмотря на участие талантливой школьницы Маргариты Сергеечевой, сыгравшей Гулю-пионерку, и довольно сильное внешнее сходство (при полном отсутствии сходства внутреннего) актрисы Ольги Агеевой с Гулей-комсомолкой, в фильме не получился ни образ времени, ни образ главной героини. А если бы автор сценария Валентина Спирина потрудилась бы отойти от книги и поинтересоваться подлинной историей Гули Королёвой,

которая отличалась от сюжета книги? К сожалению, такие факты (арест мужа – племянника Ю. Л. Пятакова, заместителя С. Орджоникидзе, предположительно подтолкнувший Гулю на уход в действующую армию, оставив на попечение матери маленького ребёнка) в те времена не удалось бы перенести на экран. В ответ на мой вопрос, почему не была проведена исследовательская работа, В. Спирина сказала: «Мне показалось, что повесть настолько хороша сама по себе, что в экранизации не надо ничего менять». Увы, и писательница Елена Ильина, и авторы самой первой экранизации (телеспектакль 1967 г. с Раисой Рязановой в главной роли) её знаменитой повести не имели возможности рассказать всю правду. А без этой правды вторую экранизацию погубило «сопротивление материала».

Ещё хуже получилась телевизионная экранизация повести Льва Кассиля «Великое противостояние» (реж. Юрий Дубровин, 1975), так же как и «Четвёртая высота», любимой девчонками и написанной в то же время, т. е. сразу после войны. Правда, в «Четвёртой высоте» трагически-патетический финал, а в «Великом противостоянии» – счастливый (в телеэкранизации действие протягивается даже до семидесятых годов XX в. В обеих повестях – сходные мотивы: героиня попадает в кино (кинематограф того времени описан довольно смутно, хотя есть мнение, что в образе режиссёра Расщепея, предложившего комсомолке Симе роль партизанки войны 1812 г., Лев Кассиль описал С. Эйзенштейна) [111]. После успешного выхода фильма на экраны увлечение кинематографом сменяется разочарованием и уходом из этого «мира теней», а затем начинается война и требует от вчерашней школьницы подлинного героизма, достойного экранных подвигов её вымышленной героини. Подвиг юной «бывшей актрисы» совершенно естественен – да здравствует советское воспитание и теория типажа! Но Игорь Вознесенский не дал себе труда исследовать исторический фон первоисточника. А Юрий Дубровин, возможно, понял, что в повести Кассиля под Расщепеем подразумевается Эйзенштейн, а под халтурщиком Причалиным, снимающим пошлые музыкальные фильмы, – Александров и Пырьев, и поэтому решил удлинить военно-астрономическую часть, чтобы не привлекать чрезмерного внимания со стороны тех, кто эти великие имена не дал бы в обиду. Тем более что Григорий Александров тогда был ещё жив.

Что принесли в нашу жизнь эти околорелигиозные мотивы? Они во многом подготовили почву для оживления религиозной жизни. Постсоветское время предоставило людям долгожданную свободу совести, и они распорядились этим каждый по личному выбору. Когда и религиозная, и социальная тематика вышли из-

под запрета, в документальном кино сразу появилось несколько фильмов соответствующей направленности, отчего, например, в Москве в конце 1986 г. была проведена Неделя фильмов по борьбе с нетрудовыми доходами, а вскоре появились фестивали православных фильмов (самый известный из них – «Золотой Витязь» под руководством Николая Бурляева). В то же самое время в игровом кино надолго поселилась «чернуха» – реакция на многолетнюю «лакировку действительности», что не обошло стороной кино для молодёжи и о молодёжи. Смена «агиографии», прежде всего – в образе ребёнка, который в годы оттепели (т. е., по историческим меркам, сравнительно недавно) представал на экране как олицетворение светлого начала, произошла во время перестройки.

Обойти современную социальную тему в кино было уже нельзя. Поколение, учившееся в средней школе под разговоры взрослых о накопившихся проблемах, о разочарованиях и кризисах, уже не могли интересовать фильмы об их сверстниках, в которых не было бы тем социального неравенства, товарного дефицита, уличной преступности, конфликта поколений. Вновь, как во времена оттепели, появились фильмы о детях, но не совсем для детей: «Взломщик» (реж. Валерий Огородников, 1987), «Плюмбум, или Опасная игра» (реж. Вадим Абдрашитов, 1987), «Соблазн» (реж. Вячеслав Сорокин, 1987), «Авария – дочь мента» (реж. Михаил Туманишвили, 1989). В аудитории, соответствующей возрасту героев фильмов, успехом пользовались фильмы о ребятах, только что окончивших школу, – «Курьер» (реж. Карен Шахназаров, 1986) и «Маленькая Вера» (реж. Василий Пичул, 1986). Прочие картины были адресованы в большей степени родителям. Так, «Плюмбум…» с его фантастическим протагонистом отразил страх поколения «отцов» перед подросшими типами «детей», которые как будто не от этих пап-мам родились, как будто не в советскую школу ходили. Эти юнцы демонстративно отрекались и в конце 80-х, и в 90-е гг. от советского общего фундамента, легко чувствовали себя в мире, чуждом и страшном их родителям (да и многим ровесникам тоже, но это уже отдельная тема).

«Плюмбум…» был не первым ребёнком-монстром перестроечного кино: так, десятиклассники из фильма «Дорогая Елена Сергеевна» (реж. Эльдар Рязанов, 1988) по мотивам пьесы Людмилы Разумовской готовы к подлогу, они энергично приспосабливаются к правилам общества, поражённого коррупцией. В картине, как и во всех перестроечных фильмах о молодёжи, нет счастливого финала, более того – никто не одерживает даже моральную победу. Показательно, что у Эльдара

Рязанова «Дорогая Елена Сергеевна» была первой картиной о школьниках, и она не пользовалась зрительским успехом. Во-первых, все герои фильма были достаточно отдалены по возрасту от самого великого комедиографа, поэтому было заметно его отчуждение от героев; во-вторых, сама картина выглядела несколько устаревшей. Случись такому фильму выйти на экран хотя бы одновременно с «Чучелом», он, возможно, мог бы наделать шуму, но в 1988 г. всё это уже не казалось ни новаторским, ни шокирующим. Уже два года как поощрялось публичное опровержение всех советских идеологем типа «счастливое детство», «уверенность в завтрашнем дне», «эстафета поколений» и т. п., и каждый перестроечный фильм о детях и школьниках был нацелен на то, чтобы развеять, развенчать, ошельмовать тот или иной расхожий штамп.

Как эти киногерои, младшие братья и сёстры нашего поколения рождённых в начале шестидесятых, непохожи на «солнечное дитя оттепели»! Годы спустя, когда религиозная литература стала доступной и получила широкое распространение, то и дело цитировалась книга «Посмертных вещаний» преподобного Нила Мироточивого, афонского подвижника XVI в., особенно – его пророчество о том, что самое невинное и нежное – наши дети – в конце времён превзойдут своей злобой и лукавством не только взрослых, но и демонов…

Для изрядного возраста. Экранизации детской литературы для взрослой аудитории

Среди прочих экранизаций нельзя не упомянуть фильмы-притчи на основе сказки, чаще всего литературной, предназначенные вовсе не для детской аудитории. Сатирическое или притчевое изображение современной действительности в сказочных декорациях – приём, известный со времён Джонатана Свифта и М. Е. Салтыкова-Щедрина, который называл свои миниатюры «сказками для детей изрядного возраста». Но, в отличие от классиков, интерпретаторы 70-х не придумывали с нуля некий авторский сюжет, а использовали чужие схемы.

Первыми переработке подверглись сказки Г.-Х. Андерсена «Огниво», «Дорожный товарищ», «Свинопас» и «Ганс Чурбан» в фильме опытной «сказочницы» Н. Кошеверовой «Старая, старая сказка» (1968). Картина с музыкальными номерами была адресована скорее старшеклассникам, которые были в состоянии понять, почему здесь нет традиционной для сказки победы добра над злом, а есть победа реальности над фантазией. В фильме два сюжета: история бродячего кукольника (Олег Даль), влюблённого в дочь трактирщика (Марина Неёлова), и внутри неё – история сказочного солдата, завоёвывающего принцессу (те же исполнители). Действие «сказочного андерсеновского», подчёркнуто театрализованного сюжета происходит как бы внутри истории кукольника, бежать с которым дочь трактирщика так и не отважилась, пожалев своего отца (Владимир Этуш). Картина была охотно принята взрослыми зрителями, отчасти благодаря участию ярких и популярных актёров, и сразу сделала известной дебютантку Марину Неёлову. Пример оказался заразительным: последовали фильмы Марка Захарова «Обыкновенное чудо» (1978) по пьесе Евгения Шварца, «Тот самый Мюнхгаузен» (1979) по мотивам сказки Рудольфа Эриха Распэ, а также двухсерийный музыкальный телефильм «Дульсинея Тобосская» (реж. Светлана Дружинина, 1980) – тройная интерпретация (мюзикл Геннадия Гладкова по одноимённой пьесе Александра Володина, сюжет – фантазия на тему продолжения событий романа М. Сервантеса «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский») с Натальей Гундаревой в главной роли. Такой же тройной интерпретацией был фильм Марка Захарова «Дом, который построил Свифт» (1982) по

одноимённой пьесе Григория Горина, в котором были использованы как факты биографии, так и мотивы произведений великого сатирика.

Особенность всех этих «сказок для детей изрядного возраста» – это перевёртыш классического сказочного сюжета: у сказки «Огниво» – печальный конец, а не счастливый; Мюнхгаузен – не врун, а самый честный человек; Дульсинея меньше всего похожа как на прекрасную даму Дон Кихота, так и на простую крестьянку Альдонсу Лоренсо… В этом выразилось общее стремление как бы опровергнуть нечто общепринятое, вывернуть наизнанку устоявшиеся представления и показать, что чудес не бывает, что любое чудо – обыкновенно, это просто плод фантазии и не более того, и что вообще всё не таково, каким кажется. Это очень характерная тема декадентских произведений, появление которых в советском кино и телеэфире можно объяснить их относительной постановочной дешевизной ввиду обилия сказочного реквизита. В таких фильмах снимались яркие и опытные актёры театра и кино, привыкшие к материалу классической, хоть и видоизменённой литературы и драматургии, а зрители были уже приучены телеэкраном к обилию исторических костюмных телекиноспектаклей. Так что всеми этими картинами мы также обязаны не только их авторам, но и театролюбу С. П. Лапину. В постсоветские годы телекиноспектакли практически исчезли из эфира, если не считать ужасающего телемюзикла «Вечера на хуторе близ Диканьки» (реж. Семён Горов, 2001) с Филиппом Киркоровым в роли чёрта и другими эстрадными исполнителями в главных ролях.

Однако пример использования сказочного сюжета в фильме не совсем для детей можно найти не один – и не только в России. В современном Голливуде тоже любят поделки типа «Белоснежка. Месть (sic!) гномов»[112] (реж. Тарсем Синх, 2012, США), в которых впечатляющий уровень компьютерных спецэффектов сочетается с не менее впечатляющим понижением уровня драматургии и режиссуры. Напомним ещё российскую «Zолушку» (реж. Сергей Иванов, 2012). Впрочем, об этом – далее. Для всех этих «прочтений» характерна весьма короткая экранная жизнь и стремительное забвение. Честные сказки живут тысячелетиями, а их конъюнктурные «интерпретации» умирают быстро, как клонированная овечка Долли.

Ещё одну экранизацию тоже к детскому кино не относят – фильм Киры Муратовой «Среди серых камней» (1984), снятый по детской повести Владимира Короленко «Дети подземелья». Литературный первоисточник, который в советские годы входил в

школьную программу, был изначально написан для семейного чтения. Весь социально-гуманистический пафос Владимира Короленко был рассчитан на то, чтобы разбудить совесть родителей, знающих злободневные проблемы окружающей действительности, читавших и обсуждавших его произведения со своими детьми-подростками. Трудно осуждать замученную безработицей Киру Муратову, которая сняла на этом гарантированно разрешённом, классическом материале отечественной литературы свой фильм – постмодернистский и совершенно не детский. В конце концов, она сама, точнее её картина, испытала не менее жестокое насилие: Кира Муратова даже сняла своё имя с титров беспощадно переделанного, искажённого фильма. Не хотелось бы, чтобы такой пример в дальнейшем кого-нибудь увлёк. Экранизация детской и юношеской литературы, в каком бы жанре ни была выбрана интерпретация, должна быть честной по отношению к тем, кому адресован первоисточник.

После V съезда. Перестройка как демонтаж

В годы перестройки положение детского кино не ощущалось как «творческий кризис». Столы редакторов разбухали от заявок, как экранизаторских, так и авторских. Но авторы уже не чувствовали поддержки со стороны правящей партии. *«Я <…> обращаюсь к вам, товарищи из ЦК ВЛКСМ, – создать государственную, межведомственную комиссию, чтобы государственно решить этот вопрос. Должен сказать, что мы в детской комиссии за 25 лет разработали серьёзные предложения, но их некуда отнести! <…> Что смотрят наши дети? <…> Советское детское кино с тех времён, когда было закрыто на "Мосфильме" объединение "Юность", это практически иностранный фильм. <…> Мы не ставим сказки – они дорого стоят. На постановку современной сказки нужен 1 млн – 1 млн 200 тысяч. Это мною вычислено. Не 500–600 тысяч, как пытаются на неё дать, а 1 млн 200 тысяч. Столько же стоит постановка научно-фантастического фильма»*[113], – взывал Ролан Быков.

В те годы не только киносказочники, но и все кинематографисты, мало того – все граждане СССР ощущали на себе, что традиционный «неуклонный подъём жизненного уровня советских людей» сопровождается столь же неуклонной инфляцией, которую правительство СССР еле-еле сдерживало, но уже понимало, что сил почти не осталось. Как мы узнали позже, экономика СССР была обречена начиная с 13 сентября 1985 г., когда правительству США удалось уговорить правящие круги Саудовской Аравии резко снизить цену на нефть, что было катастрофично для всего социалистического лагеря, становым хребтом которого была экономика СССР. Советская кинематография была уже 12 лет практически дотационной, и поднять бюджет кинопостановки не представлялось возможным, хотя руководство, по-видимому, прекрасно понимало, что прежние советские нормы бюджета постановки устарели. Зарубежные конкуренты теснили на всех направлениях: появилось домашнее видео.

Впервые за всю историю послевоенного детского кино встал вопрос о технологическом отставании: *«Утрачены замечательные традиции наших "сказочных" корифеев – Птушко, Роу, Кудряшова, Никитченко… За несколько лет потеряно так много, что оставшееся возможно собрать лишь по крупицам. Может быть, стоит подумать о создании Всесоюзного центра комбинированных*

съёмок, который сумеет реанимировать некогда славные традиции советской школы комбинированных съёмок и двигаться вперёд в ногу со временем?»[114] – предлагал Михаил Юзовский в уже цитированном интервью. В Голливуде в это время уже была такая специализированная студия – Industrial Light & Magic. К началу XXI в. секретами компьютерных эффектов овладеют практически во всём мире. Ещё в 1993 г. Никите Михалкову пришлось заказывать рисованную шаровую молнию для фильма «Утомлённые солнцем» в Лондоне, а через какие-нибудь десять лет все спецэффекты для сиквелов «Предстояние» и «Цитадель» были сделаны в России. А вот отечественные «творческие технологии» восстановить практически не удалось.

Мы сейчас не без горечи посмеиваемся над иллюзиями конца социалистического периода. Однако судить «теоретиков» конца 80-х с позиции последовавшей практики 90-х можно только с учётом тех знаний, которые были им на тот момент доступны. *«Юный зритель садится в автобус, троллейбус, трамвай или метро и едет в ближайший кинотеатр. Купив билет, он устремляется в буфет за пирожным и стаканом сока. Если остаётся время, а оно всегда остаётся, юный зритель всегда с удовольствием направляется к игральным автоматам. Посмотрев фильм, он возвращается домой, потратив 97 копеек из выданного родителями рубля. Оставшиеся три копейки перепадают автомату с газировкой. Кинематограф получает с потраченного рубля только 10 копеек. <…> Я говорю о необходимости и правомерности пересмотра цены на детский билет. <…> За дорогостоящий билет тоже надо платить больше. Может, тогда прекратятся досужие разговоры, что сказка себя не оправдывает»*[115], – надеялся Михаил Юзовский после недавно прошедшего V съезда Союза кинематографистов СССР.

Не хотелось бы лишний раз останавливаться на примерах вопиющей наивности деятелей кино того времени, но, к сожалению, эта тональность весьма характерна для второй половины 80-х гг. прошлого века. Теоретики советской экономики забыли о том, что доходы большинства рядовых кинозрителей и качество отечественных фильмов находились не в той пропорции, которая позволяла безнаказанно поднимать цену на кинобилет, тем более детский. Ведь кино по самой своей природе – развлечение для небогатых людей. Увеличение стоимости кинобилета стало одним из сокрушительных ударов по системе лекционных отделений ВТПО «Киноцентр», бывшего Бюро пропаганды киноискусства. Прибавим к этому натиск «малого экрана» (ТВ, пиратское видео) – и вот уже лежит в руинах развитая кинопросветительская система. Первыми жертвами

реформ в кино стали «планово убыточные» отрасли – детское и научно-популярное кино. Для буржуазно-демократического общества просветительство не является органичным, о чём автор этих строк писал в одной из своих предыдущих работ, посвящённых истории Бюро пропаганды киноискусства.

Однако тревожные тенденции в детском кино начались не внезапно. После Григория Бритикова, возглавлявшего студию им. Горького с 1955 по 1978 г., директором был назначен 41-летний Евгений Котов – выпускник сценарного факультета ВГИКа, сделавший неплохую редакторскую карьеру: он, чья творческая биография не отмечена ни одним ярким сценарием, был членом сценарной коллегии Госкино СССР. Получив задание – поднять кассовые показатели студии им. Горького, Е. Котов приступил к исполнению, памятуя о том, что определение «для юношества» включает в том числе и картины вполне взрослые. Ведь фильмы Сергея Герасимова, Василия Шукшина, Льва Кулиджанова, Якова Сегеля, Станислава Ростоцкого, Татьяны Лиозновой были сняты на той же студии им. Горького. Деяния Евгения Сергеевича Котова сейчас забыты, след же их отражён в исторических документах – например, в выступлениях делегатов V съезда Союза кинематографистов СССР: *«Детское кино имеет таких врагов, как финансы, экономика, производство, руководство, прокат. Да разве оно, родное, выдержит?! (Аплодисменты.) Я говорил с Котовым, говорил откровенно: “Ты же враг детского кино!” А он ответил: “Пока не изменится положение – буду врагом детского кино”»*, – говорил с трибуны Ро-лан Быков, который работал не на студии им. Горького и потому отважился на такой выпад без риска быть уволенным. – *«105 фильмов выпущено за последние 5 лет на Студии имени Горького. Детских из них – семь. Окупивших себя из этих семи – два. А между прочим, Котову за эту работу, за то, что он не справился с решением проблемы детского кино на Студии имени Горького, дали высокое звание заслуженного деятеля искусств РСФСР! (Аплодисменты.) Значит, эта деятельность поощряется Госкино. Значит, его за тем туда и посылали? (Аплодисменты.) Совершенно ясно, что ни Госкино, ни Союз кинематографистов не хотят и не будут решать проблемы кинематографа для детей – они не заинтересованы в этом»*[116].

В уже цитированном непроизнесённом докладе сценарист А. Л. Александров сообщал: *«– Дорогие ребята! – так задушевно московский кинопрокат через печать обратился к маленьким зрителям. – В дни весенних школьных каникул в кинотеатрах, дворцах культуры и клубах столицы по 31 марта будут демонстрироваться новые художественные фильмы – “Тайна старого парка” (Польская Народная Республика), “Кот идёт по*

следу" (Чехословакия), "Маленькие проказники" (Дания), а также юбилейные киносеансы, посвящённые 30-летию фильма "Судьба барабанщика", 40-летию фильма "Пятнадцатилетний капитан", 30-летию фильма "Два капитана", новые мультфильмы… Как вы заметили, в этом объявлении нет <…> ни одной новой детской картины, снятой на студиях нашей страны. <…> Как такое могло произойти у нас в стране, которая всегда по праву гордилась своей детской литературой, театром и кинематографом? Почему нам приходится ввозить детское кино из-за границы?»[117]

Нельзя не добавить к этому, что детские фильмы, снятые в социалистических и даже некоторых капиталистических странах, далеко не всегда пользовались успехом в советской детско-юношеской аудитории. Они часто уступали лучшим советским образцам по мастерству кинотрюков, по динамичности сюжета, по узнаваемости героев. Настоящую конкуренцию им составляли немногочисленные, но впечатляющие голливудские и французские картины, с которыми опять стало трудно тягаться. Но, в отличие от более ранних советских периодов, почему-то на сей раз это положение дел уже не стало мобилизующим фактором. Особенно – для руководства: *«Теперь уже смело можно сказать, что несколько лет идёт целенаправленный, поддержанный, инспирированный процесс разрушения былых традиций нашего детского кинематографа. Это как неостановимый снежный ком, как лавина. <…> Партия несколько лет назад приняла серьёзнейшее постановление по детскому кинематографу. Оно не выполняется. Это волнует общественность, самих кинематографистов. В комиссии по детскому кино Союза кинематографистов уже несколько лет бьют во все колокола. Но тщетно. <…> Что же всё-таки произошло на Студии имени Горького? Когда-то студия была в прорыве. Товарищ Котов был послан на студию с одной установкой: дать план. И он его дал, взяв курс на производство детективов и комедий, отнюдь не для детского зрителя. <…> Более половины всей продукции студии имеет в прокате гриф: "Детям смотреть не рекомендуется". Из соображений нравственности. <…> Из картины в картину переходят так называемые "кассовые" режиссёры, набившие руку на штампованном производстве ходового товара. Сценарии высокопрофессиональных драматургов лежат там годами – я знаю много таких случаев. А другие, низкого пошиба, запускаются мгновенно. <…> Молодым сценаристам доступ на Студию имени Горького практически перекрыт»*[118], – констатировал А. Александров.

А между тем общество и кинематограф вступали в такое время, когда стало ясно: замалчивать социальные темы даже в

детско-юношеском кино больше нельзя. И это требовало качеств, которые советский автор, работавший для детей, не должен был в себе развивать. Но художники могли бы, наверное, откликнуться на такой запрос времени, как откликнулась на него литература. Вот, например, выступление В. Н. Дашука: *«Сегодня мы оказались не готовы к самому тяжёлому испытанию – испытанию сытостью. В торговые техникумы сейчас конкурс больше, чем на актёрский факультет ВГИКа. Когда я вижу, как десятиклассница в дублёнке за тысячу рублей и в сапогах за сотню во время уборки школьной территории оттопыренными пальчиками в лайковых перчатках брезгливо поднимает бумажку… И это выдаётся за трудовое воспитание. Когда я вижу такое, <…> я начинаю понимать, почему сегодня Алла Пугачёва – самый главный наш идеолог… (Аплодисменты.)»*[119].

В постсоветские годы Алла Пугачёва и иже с нею заняли в обществе ещё более прочные материальные позиции, значительно снизив при этом прежний творческий уровень. А творческое сообщество ещё не знало, что в ближайшее время оно разделится на тех, кто с наслаждением продолжит «испытание сытостью», и тех, кого постигнет испытание тяжёлой нуждой…

Через год после V съезда Евгения Котова убрали с должности директора киностудии, которую он, по мнению людей того времени, начал так эффективно разрушать – то ли при попустительстве высшего руководства, то ли с его подачи. Совершенно ясно, что энтузиастом детского кино Котов не был. Как, впрочем, и следующие директора многострадальной «студии имени горького опыта». Однако дальнейшие события подтвердили, что слова Александрова («целенаправленный, поддержанный, инспирированный процесс разрушения былых традиций нашего детского кинематографа») не были каким-то параноидальным воплем отчаявшегося сценариста, видящего всюду вражьи козни.

Во времена перестройки произошло то, чего советский художник и советский чиновник, измученные идеологическими установками, так долго ждали: государство перестало ставить перед искусством какие-либо общественно-важные задачи – и трудные, и, напротив, вполне реальные. Теперь автор, работавший для детской аудитории, не обязан был воспитывать «нового» советского человека, более того – воспитание в зрителях каких-либо рекомендованных государством качеств (даже, допустим, деловых) перестало считаться целью творческого производства. Мало этого: цель типа «догнать и перегнать Америку» тоже не ставилась больше перед нашим кино. Обрадованные этим кинематографисты сосредоточили все усилия

на том, чтобы как можно более ослабить власть чиновничества (и заодно – вообще государства) над искусством.

Не вдаваясь в детали самоубийственной перестройки советского кино (это большая и сложная тема), отметим лишь, что авторы «детско-юношеского» искусства того времени даже не представляли себе, какой надёжной защиты они лишаются. Однако если бы кто-нибудь из них в то время опомнился и побежал бы в какой-нибудь ЦК (комсомольский или даже партийный), то никакой помощи он бы там не получил. Особенность горбачёвской перестройки как «революции сверху» объясняется именно тем, что идеология, вокруг которой когда-то сформировалась единственная политическая партия и её правящее ядро, уже никого не могла объединить. Даже во имя защиты всего лучшего, что было в СССР, марксистско-ленинская идеология и эстетика была к тому времени небоеспособной. Ведь все убедились в том, что никакой победы коммунизма над человеческой природой никогда не будет. И не может быть по определению. Но вместо того, чтобы попытаться выработать механизм обновления социалистического общества (а возможен ли такой теоретически? – *Ю. Х.*), власть и активное население предпочли вернуться к капитализму самого пошлого, дикого и отсталого типа. Детское кино меж тем никогда не объявляли ненужным. Но и поддержки не выразили, потому что рушилась вообще система государственного финансирования и проката.

С тех пор прошло более четверти века. Недавно назначенный директором ОАО «Киностудия имени Горького» Сергей Зернов[120] имеет в среде кинематографистов весьма неоднозначную репутацию. За пять лет руководства киностудией «Центрнаучфильм», переживавшей к моменту его прихода клиническую смерть, Зернов ничего не сделал для того, чтобы возродить её спецификацию – научно-популярное кинопроизводство. Да и что бы он сделал в отсутствие государственной концепции просветительской работы вообще и просветительской кинематографии?.. Превратив «Центрнаучфильм» в студию с расплывчатым и почти ни к чему не обязывающим названием «Центр национального фильма», Зернов получил высокий пост в Департаменте кинематографии Министерства культуры РФ, откуда ему пришлось уйти после череды коррупционных скандалов с распределением бюджетных средств на кинопроизводство.

Почему для руководства таким важным и запущенным делом, как кино для детей и юношества, не нашли никого получше? Характерно, что никто из тех, кто в постсоветские годы ценой немыслимых усилий всё же старался снимать хоть какое-нибудь

детское кино, такой чести и доверия не удостоился.

Люди, пришедшие к власти в начале 90-х, не испытывали интереса к детско-юношескому кино. Для большинства знаковых «девяностников» традиционная семья вообще особой ценности не представляла. Те из них, кто всё же обзавёлся детьми (ныне уже выросшими), вовсе не собирались воспитывать собственное потомство в едином со всем народом культурном контексте: для таких чад организовывались «экспериментальные» гимназии и лицеи, обучение или стажировка за границей. Основной задачей своего воспитания такие родители ставили обеспечение детям доступа в «элитный клуб», а вовсе не подготовку будущих граждан своей страны, стремящихся к её процветанию. Как существовала в те времена российская рядовая семья, рядовая школа? Это хорошо видно на примере искусства для детей.

После развала СССР всё искусство для детей понесло тяжёлые потери. Закрылось издательство «Детская литература». С прекращением существования всесоюзных юношеских организаций – пионерской и комсомольской – на долгие годы перестала выходить газета «Пионерская правда» и ещё несколько журналов для младшего и среднего школьного возраста. Значительно изменился формат «Комсомольской правды»: в течение первых постсоветских лет эта газета ещё сохраняла некий общественно-публицистический запал для сохранения интереса читателей, в том числе и молодёжи, но постепенно её содержательный и стилистический уровень снизился до почти таблоидного. В регионах большинство советских «молодёжек» просто умерло за отсутствием спонсоров – областных отделений ВЛКСМ. Фильмы и телепередачи для детей перестали выходить как «некассовые» и «нерейтинговые». Четвёртый канал центрального телевидения, который планировался как учебно-просветительский, был задушен для того, чтобы отдать его эфирную частоту для НТВ. Всё это отражало изменение положения детей и юношества в целом.

Вместо эпилога. Книга – первопроходец новых тем

В постсоветское время отношение к детям стало вопросом исключительно частным: хотите – воспитывайте, не хотите (или не можете) – не воспитывайте. Само воспитание детей в духе неких общественных ценностей перестало поощряться, а отказ от детей – осуждаться. Каждая из этих «опций» как личный выбор конкретного индивида практически свела на нет роль государства и общества в воспитании подрастающего поколения. В бывших советских городах появились бездомные и беспризорные дети (явление, забытое с 20-х гг.); усилилась детская преступность, детская проституция и порнография; возникли даже религиозные проблемы – в связи с ростом различных нетрадиционных культов.

Однако реабилитировано религиозное воспитание и образование в лоне традиционных конфессий. Интересно, что мусульманское духовенство России объявило о том, что оно не возражает против показа детям из верующих семей мультипликационных фильмов на исламские сюжеты, правда, с каноническим ограничением: не показывать рисованного Мухаммеда и святых. Но и свобода вероисповедания в конце концов обернулась неожиданной стороной, в результате чего в 2012–2013 гг. развернулись бурные дискуссии о том, стоит ли разрешать девочкам-мусульманкам носить хиджаб на занятиях в общеобразовательных школах. Вопрос о введении в России единой школьной формы и единой гуманитарной программы возник как раз тогда, когда необходимость возрождения искусства для детей и юношества под государственным покровительством стала уже очевидной. Свобода выбора жанра и «цензура денег» дали свои плоды.

Не стану останавливаться на трагической гибели прежней студии им. Горького, на позорной истории «малобюджетного проекта» и прочих экспериментах с госсредствами. Это тема отдельного исследования. Но суть не меняется: необходимость возрождения детского кино понимают все, как родители, так и организаторы фестивалей детских фильмов. Только все попытки создания качественных детских фильмов, в том числе и киносказок с использованием новых спецэффектов, или новых школьных драм, или экранизаций литературных произведений, ранее неизвестных читателям или кинематографистам, успехом не увенчались. Хочется остановиться на нескольких характерных примерах.

Фильм «Детство Никиты» (реж. Андрей Зеленов, 1992) по мотивам повести Алексея Толстого был и задуман как киноповесть и притча о том, что первая полудетская влюблённость (как у Никиты и Лили) – это черта между безмятежным целомудрием детства и бурными страстями юности. Ностальгические воспоминания бывшего «барчука» А. Толстого о потерянном рае помещичьей усадьбы соседствуют с картинами жизни простых ребят из крестьянских и поповских семей, описание мальчишеских драк стенка на стенку воспринимается взрослым читателем как предчувствие грядущих политических коллизий, в которых всем этим ребятам, когда они вырастут, придётся делать каждому свой выбор. Однако, помимо материальных постановочных трудностей, которые не позволили всё это адекватно воссоздать, сами жанры притчи и киноповести в начале 90-х гг. казались архаичными. Картина не попала ни в прокат, ни в телеэфир центральных каналов. Её можно посмотреть только в Интернете.

В начале 1995 г. студия «Бармалей» под руководством Сергея Снежкина (одна из структурных единиц тогдашнего «Ленфильма», специализировавшаяся на детско-юношеском кино) утвердила постановочный проект режиссёра Валерия Быченкова «Я первый тебя увидел». Экранизация рассказа Л. Пантелеева «Новенькая» была в каком-то смысле поводом для того, чтобы воссоздать на экране Ленинград времён советско-финской войны, которую, по словам самого В. Быченкова, никто сейчас не помнит, кроме старых ленинградцев. Впоследствии картина «Я первый тебя увидел» получила несколько профессиональных наград, и те немногие из широких зрителей, которым довелось её увидеть на фестивалях или на малом экране, особенно отмечали именно мастерское ретро. Но во время съёмок фильма начались катастрофические перебои с финансированием. Картину удалось закончить только в 1998 г., и за годы «консервации» юные актёры – санкт-петербургские школьники – настолько выросли, что стали уже похожи не столько на сталинских пионеров, сколько на брежневских комсомольцев. Детский исполнительский состав пришлось поменять, что для режиссёра (не говоря уже о ребятах) было психологически очень тяжело. А в телеэфире того времени шла импортная продукция: «Монти Пайтон», «Голубое дерево» (аргентинский телесериал для школьников) и т. п.

Один из транснациональных форматов – детский сериал для дошколят «Улица Сезам» – дал работу В. Грамматикову, который был назначен его главным режиссёром и художественным руководителем. *«Спор о том, что лучше – кино или видео, – бесплоден. Потому что уже очевидны те зоны, где кино и видео не в*

состоянии конкурировать друг с другом. Я считаю, что на сегодня все проекты для самых маленьких нужно отдать телевидению. Не в состоянии наша сегодняшняя средняя семья повести маленького ребёнка на утренний сеанс, который пока, к тому же, большая редкость. То есть кинематограф, обращённый к детям до десяти лет, для нас, условно говоря, закрыт. Вот почему я придаю такое огромное значение своей телепрограмме "Улица Сезам", предназначенной для дошкольников и детей младшего школьного возраста», – сказал В. Грамматиков в интервью Владиславу Чеботарёву для журнала «Искусство кино». Судьба Владимира Грамматикова в постсоветские годы сложилась, на первый взгляд, благополучнее, чем у других детских авторов. В этом сказалась как его личная энергия и организаторская жилка, так и опыт совместных постановок, в результате чего уровень его готовности к работе в рыночных условиях был достаточно высоким. В 1990 г. В. Грамматиков стал художественным руководителем Творческого объединения «Контакт» (Киностудии им. М. Горького), а также одним из создателей и худруком студии «Старлайт» (Россия – Швеция – Великобритания – Дания) и ещё четыре года – президентом «Старлайт-феста» – Международного кинофестиваля детских фильмов в Артеке. После этого В. Грамматиков стал одним из основателей Фестиваля визуальных искусств во Всероссийском детском центре «Орлёнок». В 1998–2002 гг. В. Грамматиков возглавлял Киностудию им. М. Горького, неоднократно участвовал в жюри различных фестивалей и телефорумов.

В 1997 г. Владимир Грамматиков выпустил экранизацию известной в англоязычном мире повести Фрэнсис Элизы Бёрнетт «Маленькая принцесса» – книги, которая в советское время не могла быть рекомендована даже к переводу, тем более к экранизации. Впрочем, в Америке эту повесть Национальная ассоциация образования США включила в список 100 рекомендованных произведений детской литературы. «Маленькая принцесса» выдержала семь игровых и анимационных экранизаций, первые две – с участием Мэри Пикфорд (реж. Маршалл Нилан, 1911) и Ширли Темпл (реж. Уолтер Лэнг и Уильям А. Сайтер, 1939). Но оказалось, что викторианская семейная литература имеет свои правила, идеологические и эстетические, к которым советский автор не готов. В. Грамматиков, очевидно, предполагал, что фильм растрогает и взрослых зрителей постсоветского времени, тем более что некоторым советским ребятам тоже выпал похожий жизненный опыт: в перестроечные годы выросшие дети репрессированных нередко делились в интервью, фильмах и мемуарах своими

тяжёлыми воспоминаниями об утрате дома и семьи после ареста родителей. Тема «перемены участи» перекликалась, как это ни странно, с положением всех бывших советских кинематографистов и особенно – киносказочников. Увы, история Сары Кру, воспитанницы привилегированного пансиона, которая внезапно осиротела и вдруг увидела викторианскую действительность совсем с другой стороны (её сделали прислугой в этом же пансионе), оказалась не к месту в постсоветской России – именно из-за своего счастливого финала. Сара (её играла, по установившейся традиции, будущая балерина Настя Меськова, впоследствии снимавшаяся и в кино) вновь обрела утраченное благосостояние: у девочки нашёлся покровитель – друг погибшего отца, который привёз Саре добытые её отцом алмазы. Снова богатая и благополучная, теперь Сара всегда будет такой же скромной и приветливой, какой она научилась быть в трудные времена утраты своего привилегированного положения. Сара Кру никогда больше не забудет, чего стоит оплаченная любезность воспитательниц пансиона для «маленьких богачек», она поняла цену подлинной дружбе. Можно надеяться, что, став взрослой, Сара, в духе викторианских традиций, посвятит себя общественному служению – помощи бедным сиротам. Упование на милость Провидения и на помощь доброго человека – вполне в духе викторианской литературы: Сара Кру возвращается в своё прежнее привилегированное положение (никакой революции в пансионе она не делает, это же не советский пионер, попавший в тридевятое царство!). Изменение отношения героя к окружающему миру вовсе не исключает некоторую социальную критику, вопреки счастливому финалу. Но в том-то и дело, что ни авторы фильма, ни зрители к тому времени не особо уже верили ни в счастливый случай, ни в доброго человека, особенно если он принадлежит к числу сильных мира сего. От тех, кто сейчас правит бал, никакой помощи не дождёшься.

После неудачи с викторианской литературой Владимир Грамматиков первым из бывших советских детских авторов обратился к творчеству ошельмованной и забытой в советское время писательницы Лидии Чарской. Так появился телесериал по мотивам повести Л. Чарской «Сибирочка» (2003). «*Сегодня телезрителя удивить остросюжетным сериалом невозможно. Последняя пуповина, что соединит нас, – это эмоции, чувства, переживания. Этот фильм полностью построен на эмоциональных связях*»[121], – рассказывал В. Грамматиков. Но, очевидно, эти идеи не нашли активного отклика у продюсеров. В марте 2010 г. Владимир Грамматиков стал креативным продюсером компании Disney в России – эта наёмная работа стала более верным хлебом

для знаменитого советского режиссёра.

Другие деятели детско-юношеского кино 70-х гг., Леонид Нечаев и Сергей Тарасов, в постсоветское время продолжали снимать экранизации литературной классики. Леонид Нечаев перешёл на зарубежную детскую литературу: «Питер Пэн» (1987, по мотивам повести Джеймса Мэтью Барри), «Не покидай» (1989, по одноимённой пьесе Георгия Полонского, которая была написана по мотивам сказки Уильяма Теккерея «Кольцо и роза»), «Безумная Лори» (1991, по мотивам повести Томаса Гэлико «Томасина»), «Сверчок за очагом» (2001, по одноимённой повести Чарльза Диккенса) и, наконец, награждённый на многих фестивалях музыкальный фильм «Дюймовочка» (2007, по сказке Г.-Х. Андерсена). В прокате они почти не демонстрировались. К началу нулевых годов мода на 3D стала тотальной в анимации и доминирующей в приключенческих жанрах.

Сергей Тарасов обратился и к отечественной тематике: «Рыцарский замок» (1990, по исторической повести А. Бестужева-Марлинского «Замок Нейгаузен»). Фильм «Князь Юрий Долгорукий» (1998) также собрал урожай наград фестивалей соответствующей тематики, но все эти и другие картины Сергея Тарасова на фоне цветастых, изобилующих спецэффектами блокбастеров были неконкурентоспособными, да и с хорошей музыкой на сей раз не повезло. Не только в постсоветской России, но и во всём мире кино девяностых и нулевых стало не очень музыкальным.

Во время перестройки ненадолго обогатил свою палитру школьный фильм: появился сюжет из недавнего прошлого – картина «Завтра была война» (реж. Юрий Кара, 1987) по мотивам повести Бориса Васильева, написанной ещё в 1972 г., но опубликованной только в 1984 г. Она не прошла незамеченной на фоне перестроечной антисталинской публицистики, несмотря на заметную разницу в возрасте юных героев и 22–23-летних исполнителей, а также некоторые исторические неточности. Впоследствии, т. е. после двадцатилетнего отсутствия школьной темы в кино, школьный фильм вернулся к забытым основам жанра, т. е. к школе-интернату как месту действия. Это были не экранизации, но и не авторские фильмы в прежнем смысле слова, т. к. на телесериалах работает целый коллектив сценаристов. Оживилась также классическая гендерная ориентация: сериал для мальчиков (популярный в 2006–2007 гг. телесериал «Кадетство»[122] о воспитанниках Суворовского училища с сиквелом «Кремлёвские курсанты») и для девочек (телесериал 2010 г. «Институт благородных девиц», действие которого происходит в Российской империи во второй половине XIX в., в

центре сюжета – истории воспитанниц на фоне социальных потрясений и русско-турецкой войны).

Проблема взаимоотношений учителя и учеников средней школы прозвучала также в фильме «Географ глобус пропил» (реж. Александр Велединский, 2013) по мотивам одноимённого романа Алексея Иванова, написанного им в 1995 г. на основе личных житейских опытов, а также, по его признанию, в связи с тем, что к тому времени о школе вообще никто не писал. Но при всех сильных сторонах ни роман, ни повесть к школьному жанру всё же не относятся. Хотя бы потому, что главный герой Служкин – не педагог ни по профессии, ни по призванию, а в школу на должность учителя географии он попал вынужденно. Но общение с агрессивно-невежественным подрастающим поколением, т. е. людьми, которые вот-вот перестанут быть детьми, превратившись в равноправных сограждан, не прошло бесследно. В образе Служкина угадывается и сам А. Иванов, который всю дальнейшую литературную карьеру посвятил именно просветительству. В интервью интернет-газете «Тайга-Инфо» от 22 мая 2014 г. Алексей Иванов объяснил свою авторскую задачу: *«Учебники истории – не совсем российская история. Это история столиц и царствований. Учебники отражают не национальные, а государственные интересы»*[123]. Такая установка неизбежно формируется именно у авторов с активной жизненной позицией, переживших не только смену режима, но и постоянно повторяющуюся коллизию народа и правящих кругов, внедряющих чужеродные модели жизни с катастрофическими последствиями.

Уже через год после фильма А. Велединского тень школы появилась в картине «Белые ночи почтальона Алексея Тряпицына» (реж. Андрей Кончаловский, 2014), где играющий самого себя герой случайно забредает в свою школу – ныне пустую, заброшенную, разваливающуюся, и ему как будто «с того света» слышатся голоса ребят, школьный звонок, свисток физрука… Предупреждения писателей-деревенщиков советского времени и кинематографистов того же направления не были услышаны. И вот в вымирающих деревнях Русского Севера учиться больше некому. Значит, и школьный фильм снимать скоро будет не о ком, да и не для кого?

Постсоветское государство устранилось от своих обязанностей по спецификации и сертификации творческих организаций. В искусство и многие другие гуманитарные сферы хлынул мощный поток дилетантов, которые, во-первых, сразу снизили общий профессиональный уровень, а во-вторых, разрушили общую профессиональную терминологию. Искусство

для детей к тому же утратило связь со школой, которая также наполнилась непрофессиональными педагогами-менеджерами, использующими возможности школьных зданий и т. п. для целей не учебных и не воспитательных, а сугубо коммерческих. Рекомендованное кино-театральное зрелище (организованная подписка на детские журналы и газеты, коллективные походы в театр, кино и т. д.) не вменяется учителям в обязанность, что разрушило финансовый возвратный механизм детского искусства.

Тем временем все ограничения конкуренции на рынке культурной аудиовидеопродукции были сняты. Бесконтрольная закупка импортных анимационных и приключенческих фильмов создала у нескольких уже поколений юных зрителей определённую привычку к потреблению зарубежного кинотелеконтента, от диснеевских мультфильмов до японских аниме и прочих «телепузиков», зачастую низкопробного, воздействующего на психику как наркотик или жвачка, но в лучших своих образцах всё равно далёкого от отечественных художественных традиций. И эта смена репертуара повлияла на вкусы детей постсоветского периода, приученных с малых лет к яркой, зрелищной зарубежной продукции типа «Бесконечная история» (реж. Вольфганг Петерсен, 1984), «Лабиринт» (реж. Джон Хенсон, 1986), «Джуманджи» (реж. Джо Джонстон, 1995), «Хроники Нарнии» (реж. Эндрю Адамсон, 2005), не говоря уже о «Пиратах Карибского моря» с сиквелами. Первый тревожный звонок прозвучал ещё в 1996 г. на кинофестивале в Артеке: современным ребятам совершенно не понравился классический «Садко» (реж. Александр Птушко, 1952), который они сочли недостаточно цветастым и просто скучным.

Впрочем, со временем российские продюсеры всё же оценили коммерческий потенциал фильмов для детей: они просчитали то, что в США называется grossing income, т. е. сбор доходов от всех видов эксплуатации экранных образов. Это не ново под луной: майки и пеналы и изображением мультипликационных персонажей выпускались и в СССР. Но теперь серьёзность подхода к этой дополнительной эксплуатации значительно превышает степень серьёзности и профессионализма при производстве собственно фильмов. Вот образчик: *«На презентации нового детского кабельного канала “Теленяня” его создатели говорили о том, что намерены сделать проект прибыльным. В качестве статьи дохода Константин Эрнст, гендиректор и соучредитель канала, назвал и производство наиболее популярных у малышей персонажей из программного наполнения эфира, а также их “выход” на тетради, наклейки и блокноты. <…> Сейчас по этому же пути пошёл и создатель сериала “Кадетство” <…> –*

компания “Киноконстанта”. Евгений Мелентьев, её исполнительный директор, комментирует: “Мы будем продолжать развивать направление. В мае вышел первый тираж тетрадей, блокнотов и дневников под маркой «Кадетство», в августе запускаем следующий”. Самым дерзким явлением в области использования мультипликации в России можно считать выпуск “Смешариков”. По словам Ильи Попова, гендиректора агентства “Мармелад Медиа”, “мультсериал создавался как коммерческий проект, исключительно для популяризации торговой марки на рынке детских товаров”. Сейчас компания вплотную приблизилась к воплощению этой идеи. 24 августа в новом московском торговом центре “Лото Плаза”[124]*откроется магазин “Смешарики”, где будут продаваться подарки, сувениры и игрушки под брендом “Смешарики”. “Продукты питания там будут лишь в одном случае – если это сможет послужить подарком”, – объясняет Илья Попов. Планируется, что только 30–40 % ассортимента будет адресовано детям. Остальное предназначено для их родителей. Например, предприниматель планирует продавать в “Смешариках” дамские сумочки и даже автомобильные аксессуары – правда, плюшевые. По словам Ильи Попова, в бренд “Смешарики” компания вложила более $ 20 млн»*[125].

Вот в чём, собственно говоря, и заключается основное различие между тем, как подходили к искусству для детей в советское время и как – в постсоветское. Различие, которое практически исключает понятие «искусство» из самого замысла «дерзкого проекта». Между тем ни семинары, ни какие-либо творческие совещания по вопросу противодействия этим тенденциям не проводились – их некому было финансировать. Да и как бы можно было воздействовать всеми призывами, которые на таких мероприятиях могли бы прозвучать, на реальное производство в частном продюсерском кино? Они остались бы гласом вопиющего в пустыне.

Производство детских фильмов в постсоветский период потребовало от авторов невероятных усилий в условиях разрушенной киноиндустрии. Пришло запоздалое понимание того, что «мелкими крестьянскими хозяйствами из нужды не выйти». Нужна единая концепция воспитания подрастающего поколения, а её у нынешнего государства нет. Как нет и единой социальной политики. Результаты освобождения и школы, и семьи, и искусства от государственной задачи (а вместе с тем – и государственной защиты) охарактеризовала Марина Савчук: *«Во-первых, сейчас детское кино не имеет никаких государственных преференций в области проката. Во-вторых, в действующем Федеральном законе “О государственной поддержке*

кинематографии Российской Федерации" фильмы "для детей" упоминаются лишь дважды вскользь. В-третьих, сегодня нет ни закона о детском кино, ни Государственной программы развития детского российского кинематографа. А значит, государственное финансирование детских фильмов есть факт не государственного, а "благотворительного" отношения. И снова приведём слова Ролана Быкова: "Благотворительность искусства для детей чудовищна!"

Пока государство "созревает", в стране создаются и множатся студии детского экранного творчества – в Перми, Новосибирске, Липецке, Твери, Йошкар-Оле… Дети сами снимают своё маленькое кино, в котором сами ищут своих героев, сами пробуют разобраться в своих проблемах и создают свой, обнадёживающий и жизнеутверждающий киномир. Потому что без него ни у них, ни у нас нет достойного, человеческого будущего»[126].

В 1995 г. Фонд кино для детей и юношества принял грандиозную программу фильмов для подростков, т. е. осуществил мечту кинематографистов времён застоя о семейном кино. Большая часть заявок была связана с экранизациями – от Толстого до Войновича. Программа закончилась полным провалом. Не станем огульно обвинять кого-либо в разбазаривании средств и т. п. Вывод один: для того, чтобы театральный кружок не превратился в клуб педофилов, а студия детских фильмов – в помещение, сдаваемое внаём, нужен – страшно сказать! – глаз да глаз. Да и как теперь рассматривать концепцию семейного кино? Коррупционные скандалы начала XXI в., в которых замешаны родственники крупного чиновника, придают понятию «семейные ценности» добавочную коннотацию: семья как клетка раковой опухоли, разъедающей общество.

Среди проблем, с которыми предстоит столкнуться семейному кино, самой непростой, на мой взгляд, является отражение в фильмах реальных социальных проблем, волнующих и подростков, и их родителей. Постсоветское кино откликнулось на проблемы социального неравенства фильмом Тиграна Кеосаяна «Президент и его внучка» (2000), для сюжета которого сценарист Елена Райская использовала классическую фабулу детский повести Марка Твена «Принц и нищий» (1881 г., экранизирована более 10 раз, из них дважды в СССР). Елену Райскую, впрочем, тоже «обокрали»: Тигран Кеосаян, ссылаясь на отсутствие денег, затянул начало съёмок фильма, в котором должна была играть Яна, дочь Елены Райской, а сам тайно снял ударными темпами свою версию, где роли главных героинь-двойниц исполнила Надя Михалкова. Елена Райская подала в суд

и выиграла, но дважды украденная история поменявшихся местами детей из разных социальных слоёв успеха, как и следовало ожидать, не имела.

Не обойдена вниманием тема детской и подростковой преступности в фильмах Владимира Аленикова «Война Принцессы» (тяжба режиссёра и продюсера Александра Элиасберга в течение более чем десяти лет, запоздалый выпуск на экраны в 2013 г., неплохая пресса, кассовый провал) и «Деточки» (реж. Дмитрий Астрахан, автор сценария Олег Данилов, восторженная пресса, кассовый провал). При этом Владимир Алеников откровенно переделал на постсоветский лад «Вестсайдскую историю», а Дмитрий Астрахан развил тему самосуда маленького человека, начатую ещё в 1998 г. фильмом Станислава Говорухина «Ворошиловский стрелок». Всё, по мнению авторов, обещало живую и непосредственную реакцию юных зрителей и их родителей. Но картины не стали событием – отчасти из-за того, что вторичное произведение всегда менее интересно, чем оригинал. Кроме того, Алеников, перенося фабулу «Вестсайдской истории» на отечественную почву, затронул пресловутый этнический фактор: история современных Ромео и Джульетты разворачивается на фоне противоборства двух подростковых этнических банд – «местных» и «понаехавших» (юные герои, не преступники по натуре, невольно вовлечены в бандитские разборки, потому что в посёлке, где они живут, криминальностью пронизана вся жизнь). Фильм «Война Принцессы» получил множество премий на различных кинофестивалях, но в широкий прокат и в телеэфир так и не вышел: всё, что связано с межнациональными отношениями, подвергается в современной России самой серьёзной цензуре, и оснований для этого предостаточно.

Самая главная проблема – в том, что из-за длительного перерыва в общении с подрастающим поколением (точнее, несколькими поколениями) наши авторы утратили этот навык, утратили интонации, соответствующие тому или иному возрасту. Утратили их и редакторы, и продюсеры. Какой же выход?

Можно было бы предложить в качестве некоторого подспорья многосерийные телеэкранизации классической детской литературы, отечественной и зарубежной, которые выходили бы в эфир, как и «взрослые» телесериалы по мотивам классических романов. Ведь начало XXI в. в России принесло новый феномен: многочисленные телевизионные экранизации, которые снискали неожиданный успех в современной телеаудитории.

Достаточно вспомнить успех «Идиота» или «Мастера и Маргариты» в постановке Владимира Бортко на телеканале

«Россия» (с 2009 г. – «Россия-1»), который вынудил руководство Первого канала вызволить из итальянского плена «Тихий Дон» – последний фильм С. Бондарчука, не говоря уже о собственной экранизации «Золотого телёнка», акунинского «Азазеля», забытых с перестроечных лет романов А. Рыбакова «Дети Арбата» и «Тяжёлый песок». Государственное телевидение дало жизнь сериалам «В круге первом» (реж. Глеб Панфилов), «Белая гвардия» (реж. Сергей Снежкин), «Жизнь и судьба» и «Тихий Дон» (реж. Сергей Урсуляк) и другим телеверсиям более или менее известных книг. Парадоксальным образом ситуация вновь сложилась в пользу литературы.

Во-первых, появление в российском эфире отечественных телероманов, выгодных для продюсера своим благоприятным соотношением места съёмки и хронометража (в одной декорации снимается сто серий), резко расширило объём экранизируемого текста. Во-вторых, развитие технических средств съёмки и компьютерной графики облегчило съёмки на натуре с «частичной дорисовкой». В-третьих, возникла проблема непонимания продюсером – человеком, не отягчённым профессиональным кинематографическим образованием, – сценария как промежуточного продукта. Вследствие этого вновь потребовались готовые сюжеты, которые надо было не «выдумывать из головы», а только переложить для экрана. Литература дала для этого огромный материал, да и кино предложило готовые экранизации, что, в свою очередь, вызвало определённый интерес телезрителей, желающих сравнить новую интерпретацию с уже известной.

Кстати, в это же время аналогичный процесс развивался и в театре. Упразднение должностей заведующих литературной частью, засилье как малограмотных менеджеров, так и амбициозных постановщиков привело к появлению множества спектаклей, целью которых было – удивить зрителей как можно более оригинальной «режиссёрской трактовкой» классического произведения. Сценическая жизнь таких постановок обычно бывает недолгая, но её, как явствует, достаточно для её финансовой рентабельности. Рисковать же с новой пьесой, да ещё – малоизвестного автора, администрация современных театров, добровольно лишившая себя профессиональной помощи завлитов, не решается. А посему начало XXI в. ознаменовалось бурным размножением ярких молодых интерпретаторов – режиссёров, актёров, художников, – но не авторов. Таковых явилось миру значительно меньше. Однако и в кино мы видим несколько ярких картин, в основу которых положено литературное произведение – уже упоминавшиеся «Тарас Бульба»

(телеверсия этого фильма появилась в эфире несколько позже), «Овсянки», «Шпион», «Духless» и, наконец, отмеченный венецианским золотом «Фауст» А. Сокурова. К экранизации классических произведений И. Бунина «Солнечный удар» и «Окаянные дни» вернулся Н. Михалков после провала «Утомлённых солнцем – 2». С достоверностью можно сказать, что только классическая литература для детей и юношества поможет восстановить творческие технологии нашего детского кино, приспособив их к нынешним условиям.

О важности связи детского кино с детской литературой свидетельствует громкий международный успех семи книг английской писательницы Джоан Роулинг о юном волшебнике Гарри Поттере. Феномен этих книг – прежде всего в том, что поколение, совсем было разучившееся читать, с увлечением засело за книги Джоан Роулинг, несмотря на то, что все они были перенесены на экран. Однако экранный и читательский успех не помешали друг другу. И первоисточник, и его экранизации (всего восемь фильмов) не обошли стороной современную Россию, причём, так же как и во всех странах, встретили неоднозначную реакцию со стороны взрослых. Кинематографисты, особенно работающие в коммерческих жанрах, разумеется, встретили Гарри Поттера весьма ревниво. Так, Люк Бессон, которому художник Патрис Гарсиа предложил идею детского фильма «Артур и минипуты», один за другим снял три картины о мальчике Артуре, которые такого успеха не снискали, хотя сам замысел представлял для Бессона нечто важное: *«Я не ставил перед собой такой цели – писать для детей. Я просто хотел выразить себя, передать свои чувства, мысли, воспоминания. <…> В моём романе много говорится о взаимоотношениях Артура и его бабушки. Родители сейчас почти не занимаются детьми. У них нет времени, у них работа, дела <…>. Я не думаю, что книги о Гарри Поттере – это что-то революционное. Ничего принципиально нового в них нет. В них очень много ситуаций и образов, которые давно существовали в литературе. <…> Единственное, что можно сказать: книги о Гарри Поттере дети читают. И это хорошо. Потому что чтение отвлекает от телевизора и компьютерных игр. Здесь главное – начать читать. Прочтя одну книгу, ребёнок захочет читать и дальше. <…> Для меня было важно, что Артур – обыкновенный мальчик, как многие. И для меня было важно написать, что значит быть ребёнком сегодня. Мне хотелось написать, как в нынешнем обществе потребления существует мальчик, который думает иначе, чувствует иначе. На примере Артура я предлагаю читателям путь: можно быть мужественным, как Артур, решительным, как Артур,*

сочувствующим, благородным»[127].

Интересное объяснение успеху Гарри Поттера даёт Дмитрий Быков: «*Дети всего мира, больше всего озабоченные именно проблемой неравенства, сделали Гарри Поттера своим кумиром. <…> Я хорошо помню собственную школу времён позднего застоя, когда критерием оценки учащегося (в среде соучеников, естественно) служило наличие у него машины. “У тебя машина какая? Ну, тогда я с тобой сидеть буду”. Вижу я и сегодняшние школы с их беззастенчивым расслоением, разительной разницей между классом “А”, где учатся ребятки побогаче, и классом “Г”, где учатся дети военных и водителей троллейбусов. Уверяю вас, класс “Г” усваивает материал гораздо лучше – не потому, что бедняки умнее, а потому, что они более внимательны и менее пренебрежительны. <…>. С. С. Аверинцев, из которого получился бы неплохой, по крайней мере добрый, сказочник, заметил: “XX век продемонстрировал максимально отвратительные ответы на фундаментальные вопросы бытия, но ни одного из этих вопросов не снял. Мы все знаем теперь, что тоталитаризм не выход. Но где выход – не знаем по-прежнему”. <…> Я вообще, честно говоря, давно не видел вознаграждённого трудолюбия, кроткой бедности, доброго и сильного героя со старым добрым демократизмом в крови. Попробуйте подставить на место Гарри Поттера нашего современного ребёнка. Наш Гарри Поттер не сочувствовал бы беднякам, презирал бы всех, у кого нет магических способностей, никогда не мучился бы совестью от того, что пришлось соврать учителю или нарушить школьные правила. Наш Гарри Пот-тер лапал бы Гермиону и нюхал клей “Момент”. Ибо у нас считается хорошим тоном близость к действительности. Мы не маги и ма-глы. Мы наги и наглы. <…> справедливость должна хоть несколько раз восторжествовать в реальности. Потому что это единственное сказочное чудо, которое иногда бывает на самом деле. Если есть оно, ребёнок поверит во всё остальное. А пока он не верит современным сказкам. <…> Чтобы у нас появился свой Гарик Порткин или свой Иванов с пропеллером, надо сначала выстроить хотя бы одну школу, где не травят талантливых и не собирают дань с родителей, и хотя бы одну крышу, на которой среди мусора хватит места для маленького домика с диваном и верстаком»*[128].

Взаимодействие литературы и кино жизненно необходимо ещё и для тематического обогащения современной кинодраматургии. Ведь в прежние времена даже в таком развитом искусстве для детей, как советское, далеко не все вопросы, важные для воспитания ребят, находили какое-либо отражение. Между тем в современной детской литературе – и отечественной,

и зарубежной – к этим темам обращаются всё чаще. Так, советское искусство для детей практически избегало того, что создаёт, по терминологии современных исследователей, «инаковость» ребёнка (от английского otherness) и возникающий в связи с этим барьер между ребёнком с проблемами развития и окружающими его людьми.

В русской дореволюционной литературе эту тему отразил только В. Г. Короленко в повести «Слепой музыкант» (экранизирована в 1960 г., реж. Татьяна Лукашевич). В советской же литературе и кино ребёнок-инвалид как персонаж и тем более протагонист практически не появлялся. Результаты не замедлили сказаться на росте коррекционных заведений для отказников в позднесоветское и постсоветское время, когда родители маленького инвалида, зачастую – не самые социально неблагополучные люди, в массовом порядке обнаруживали (и до сих пор обнаруживают) свою психологическую неготовность к исполнению родительских обязанностей такого рода. Самой страдающей стороной в этом становится ни в чём не виновный, но брошенный родителями больной ребёнок. Неудивительно: советское искусство, как и общество, десятилетиями предпочитало не замечать инвалидов, как будто в нашей стране их не существует. Не этим ли объясняется шок, который испытывает при рождении больного ребёнка иной наш соотечественник, как будто он – первый и единственный в мире, кого постигло такое горе; как будто ему нигде не найти ни сочувствия, ни помощи; как будто больной ребёнок отбрасывает и на него самого тень какой-то неполноценности? Не оставляя без внимания социальный аспект проблемы (низкий уровень дохода большей части населения, слабое развитие «безбарьерной среды» для инвалидов и т. д.), следует признать, что воспитание у молодых людей житейской мудрости и мужества в таких испытаниях – это дело и семьи, и школы, и общества, и искусства.

Между тем в зарубежной детской литературе тема детей-инвалидов, их отторжения социумом, вплоть до распада родительских семей в связи с их рождением (Марк Хэддон, «Загадочное ночное убийство собаки»; Миро Гавран, «Забытый сын»; Андреас Штайнхёфель и Шанталь Райт, «Спагетти-детективы»; Шарон Дрейпер, «Привет! Давай поговорим!»; Дж. Р. Паласио, «Чудо» и др.)[129], достаточно широко разработана. В этих произведениях нашла отражение особенность современной западноевропейской цивилизации, обращающая на себя внимание всех российских педагогов, приезжающих в страны Евросоюза для обмена опытом: чрезвычайно тщательно разработанная система обучения умственно отсталых детей и

слабо развитая система подготовки детей особо одарённых. Так, герои повести «Спагетти-детективы» – мальчики-ровесники: один из них – умственно отсталый, а другой – вундеркинд. Вместе они раскрывают преступление, тем добиваясь всеобщего уважения. Безусловно, повышенная и пониженная одарённость – равно в природе вещей, нередко одно представляет собой оборотную сторону другого. Но характерно, что оба эти мальчика в начале повести предстают как изгои социума, привыкшего уважать стандарты и норму.

Некоторые из этих книг известны в России, имеют высокий рейтинг у юных читателей. Закрытые в советский период темы социально неблагополучных семей разрабатывают современные российские авторы. Так, некоторые книги Дины Сабитовой – «Цирк в шкатулке», «Где нет зимы» и др. – называют «детдомовскими повестями». Петербургская писательница Екатерина Мурашова, психолог по образованию, на основе своей профессиональной деятельности начала писать повести о детях с отклонениями умственного развития («Класс коррекции», «Уйти вместе с ветром» – в соавторстве с Марией Семёновой). Ирина Зартайская в повести «Я слышу!» рассказывает о дружбе слышащего мальчика с глухим. Повесть Екатерины Мурашовой «Класс коррекции» в 2014 г. была экранизирована Иваном И. Твердовским.

Добавим, что и отечественная, и зарубежная литература для детей успела коснуться тем, которые в нашем кино и сейчас находятся под негласным запретом. Так, всего того, что связано с межнациональными отношениями, в таком многонациональном государстве, как царская Россия, СССР или современная Российская Федерация, стараются избегать. Если герои нашей детской книги – ребята разных национальностей, то между ними может быть только дружба, олицетворяющая как товарищество индивидуумов, так и дружбу народов. В зарубежной детской литературе разработка таких тем тоже не особенно приветствуется, хотя обойтись без них нельзя, особенно в тех странах, где этнические коллизии выходят за рамки частных отношений. Так, в повести Энн Харрис «Звук го́ры» описываются события в Соуэто, вызванные переводом образования в тогдашней ЮАР на язык африкаанс, которого не знали не только студенты, но и многие преподаватели. Закон, принятый в интересах одной белой этнической группы, говорящей на африкаанс, вызвал расовые волнения, на фоне которых растёт и мужает героиня повести. Об этих событиях белые и чёрные авторы из ЮАР писали неоднократно, каждый рассматривал их со своей стороны…[130]

Немало сюжетов, связанных с проблемами взаимоотношений

этнических групп и языков, дала постсоветская действительность, но, конечно, в кино, особенно игровом, ничего этого нет и появиться не может. Впрочем, можно напомнить о творчестве литовской (ныне петербургской) писательницы Марии Рольникайте, чьи книги о подростках, переживших Холокост, высоко оценивал, например, Илья Эренбург. Он считал их более полезными для наших читателей, чем знаменитый «Дневник Анны Франк», т. к. действие повестей Марии Рольникайте происходит на территории СССР. Описывая концлагеря, Мария Рольникайте, вопреки требованиям того времени, не только воспела героизм узников концлагеря, но и зафиксировала будничные подробности жизни заключённых. Сравнительно малая известность творчества этой писательницы объясняется ещё и тем, что в её книгах юные протагонисты – евреи, а коллаборационисты (тоже юные) – литовцы, причём в финале одной из книг Альгис, друг детства главной героини, заявляет ей о том, что он и после ГУЛАГа своих взглядов не изменил. Особую силу книгам М. Рольникайте сообщает её личный опыт: её дядя, Мишель Рольникас, участник Сопротивления, был расстрелян в Париже в 1941 г. Сама Маша вместе с семьёй – матерью, братом, двумя сёстрами – была узницей Вильнюсского гетто. Когда в 1943 г. гетто уничтожили, мать и младших детей расстреляли, а шестнадцатилетняя Маша попала в концентрационный лагерь, где ей чудом удалось выжить до прихода Красной армии. Всё это время Маша вела дневник, некоторые фрагменты которого сохранились, остальное она учила наизусть. О пережитом в гетто и лагерях Мария Рольникайте написала книгу «Я должна рассказать», которая вышла на русском языке в 1965 г. с купюрами, а в 2013 г. – в задуманном автором варианте. Думаю, что события на постсоветском пространстве через несколько лет дадут материал для новой литературы о детях на войне – на сей раз, увы, на войне современной и гражданской, хотя и с некоторыми элементами фашизма. И хотя вопрос их экранизации весьма туманен, но знать такую литературу кинематографическим авторам не помешает.

Однако потребность в детских фильмах именно для ослабления напряжённости в межнациональных отношениях всё же остаётся. Так, современные аниматоры решили создать мультфильм по мотивам ингушского фольклора: *«Цель будущей сказки – показать кавказский колорит. При этом по “волшебству” она должна быть близка общероссийскому зрителю. При республиканском минкультуры создана рабочая группа, в которую вошли ингушские сказочники, публицисты и историки, энтузиасты-любители, собирающие фольклор и сочиняющие сказки. <…> Это*

первый мультипликационный проект с “кавказским акцентом”, и потому творческий процесс шёл не просто, возникло немало споров и разногласий.

– Сегодня кавказская тематика в том же YouTube, КВН, Интернете востребована, но однобока: житель Кавказа предстаёт в стереотипном образе безграмотного парня или же бандита. Мультфильм должен показать другой Кавказ, – считает помощник главы Ингушетии Станислав Аристов, курирующий проект»[131].

Говоря о возможности обогащения кинодраматургии литературным содержанием, нельзя не заметить, что современная детская литература по-своему отражает положение индивидуума в социуме, которое зачастую предстаёт как безнадёжное и безвыходное. По мнению томской исследовательницы Анастасии Губайдуллиной, в новой русской детской литературе практически отсутствует конфликт отцов и детей. В книгах отмечается социальная проблема («Родители у неё были чисто теоретически»), часто звучит мотив отсутствия одного из родителей. Социальная функция родителей снижается, что показывает использование сказочного кода («Жила-была мама…»). Среди антагонистов встречаются не только чудища, но и богачи; мать иной раз показана сварливой и пьяной, отец чаще служит фоном, нежели действующим лицом. Негативны варианты образа родителей (дети разбивают бутылку и освобождают оттуда родителей, которых загнал в бутылку «водочный дух»; отец сидит в тюрьме). Сын олигарха – сам олигарх, только без усов. Тип общения отцов и детей – не иерархический, а демократический: иной раз родители предстают инфантильными мечтателями. Происходит инверсия социальных ролей: ребёнок принимает ответственность за родителей, и это взросление ребёнка-героя – признак двойной адресации произведения: и детям, и взрослым. Сближение молодеющих родителей и взрослеющих детей – следствие увеличения продолжительности жизни: родители так же играют и познают мир, как и их дети, и в конце концов родители и дети не пытаются перевоспитать друг друга. Главная идея – сохранение любви в семье. Современный ребёнок получает право быть особенным, не таким, как все, что отражает известный рост толерантности. Старшее поколение утрачивает авторитарность, а младшее – категоричность. Что, по сути дела, размывает конфликт, и сюжетное произведение превращается в зарисовку. Таким образом, из произведения уходит не только счастливый финал, но и вообще какой-либо финал. Конфликт индивидуума с коллективом отражён на уровне зарисовки – как противостояние и необщение. Для драматургической основы киносценария такой материал – не из лучших…

В этой связи нельзя не прислушаться к мнению уже упоминавшегося выше Марка Липовецкого о том, что в современной литературе наблюдается дефицит трикстера. То, что сейчас, в отсутствие прежних цензурных запретов, авторы не могут придумать персонаж-трикстер нового времени, свидетельствует, по мнению М. Липовецкого, о диффузном характере социальной репрессивности. Действительно, прессинг, который испытывает современный человек, не всегда ограничивается прямым давлением действующей власти в лице правительства, начальства и т. п. Это косвенное давление навязанных стереотипов и идей, давление информационного пространства, и финансовые трудности, и дискомфорт, который испытывают миллионы наших современников, вынужденно работающих не по специальности… Стоит прислушаться к мнению писательницы Екатерины Мурашовой в её интервью на сайте www.letidor.ru: «*Мне кажется, что сегодняшним российским родителям не хватает понимания того, что именно они хотели бы воспитать в своих детях. Доброту или хватку? Терпение или умение во всём отстаивать свои интересы? Устремлённость к высоким заработкам или примат духовного над материальным? Политкорректность или принципиальность? Не определившись внутри себя, родители ищут ориентиры снаружи – в телевизоре, Интернете, книгах или журналах. И, разумеется, находят. Но проблема в том, что эти найденные ими ориентиры указывают в разные стороны, а выполнить одновременно противоположные (и здраво аргументированные) рекомендации – невозможно».*

Всё вышеизложенное убеждает, как важно авторам кино чаще проводить мониторинг читающей аудитории. Ведь современные дети всё равно читают книги, хоть и не так часто, как нам хотелось бы; существует даже рейтинг читательских предпочтений. Разумеется, не каждая книга годится в качестве основы киносценария. И всё же знаменательно, что именно в 2014 г., когда на территории бывшего СССР начались обстрелы бывших советских городов со стороны бывшей советской же республики, когда дети гибли от снарядов, пущенных войсками правительства страны, где они родились, – именно в этот трагический год в Институте русской литературы РАН создан Центр исследований детской литературы, который планирует проводить регулярные семинары. Это, конечно, слабый симптом выздоровления. Ещё нет оснований для уверенного оптимизма. И всё же, как известно, самое тёмное время – перед рассветом.

В связи с этим весьма характерно появление такой книги, как «Дети в лесу» итальянки Беатриче Мазини. Действие начинается на какой-то базе, вполне в духе научной фантастики: взрослые, в

чьё распоряжение попали осиротевшие после глобальной катастрофы ребята, «стирают» им память. Детям ничего не остаётся, как принять это воздействие, ведь деваться им некуда. Но вдруг они случайно находят книгу сказок. У детей начинаются воспоминания – и болезненные, и приятные. Это становится толчком к протесту и сопротивлению. Вновь обретя свою человеческую сущность через восстановление связи с прошлым, дети сбегают с базы… В повести Б. Мазини «Дети в лесу», ещё не переведённой на русский язык и не экранизированной, безусловно, звучит памятная со времён перестроечного романа Чингиза Айтматова «И дольше века длится день» тема манкуртов. Конечно, в реальной жизни лишение человека связи с прошлым происходит не так, как в антиутопических книгах – не медикаментозным путём, не хирургическим. Это делается иначе: постмодернистская культура и вообще глобальная цивилизация воспитывают определённые стандарты восприятия, которые мешают осваивать культурное наследие прошлого, мало того – отучают смотреть в будущее. Взаимодействие искусств – кино и литературы, музыки и живописи, театра и мультимедиа – с науками, и гуманитарными, и естественными, восстанавливает эту связь. Современное искусство для детей, в отличие от советского, уже не обязано внушать детям, что они живут в лучшей стране, в самой правильной и передовой. Гуманистические иллюзии давно развеяны: уже не подлежит сомнению, что социальные преобразования сами по себе не избавят мир от зла, заложенного в природе человека. И всё же, готовя мальчиков и девочек к предстоящей им нелёгкой жизни, надо, чтобы нынешний ребёнок вырос не киборгом, а человеком. Постмодернистский подход к традиционным культурным сюжетам иной раз (а может быть, логически и неизбежно) приводит к искажению смысла.

Нельзя не вспомнить опыт современной киносказки – «Книга мастеров» (реж. Вадим Соколовский, 2009), первую российскую постановку Walt Disney Pictures. Эта широко разрекламированная постановка с сопродюсерским участием студии Н. Михалкова «ТриТэ» в лице её генерального директора Леонида Верещагина была анонсирована как семейный фильм и в конце концов действительно получила категорию 0+ – для любой зрительской аудитории. Но фильм получился слишком сложным для детского и слишком детским для фэнтези. История простого паренька-камнереза (Максим Локтионов), спасающего мир от Каменной Княжны (Ирина Апексимова) и влюбившегося в её приёмную дочь Катю (Мария Андреева), вроде бы не уступала зарубежным фильмам-фэнтези в зрелищности. Однако сложный, запутанный

сюжет, отсутствие ярких актёрских работ (Иванушка-Локтионов, например, с тех пор вообще больше в кино не снимался) и удачной песни значительно снизили ожидаемые сборы. Ошибкой авторов и продюсеров было повторение неудачного опыта фильма Роу «Огонь, вода и… медные трубы», перенасыщенного интерпретациями народных и литературных сказок. Вот пример: Иван по ходу действия освобождает… тридцать четвёртого богатыря (Михаил Ефремов), которого сократили, чтоб не портил рифмы и размера «Сказки о царе Салтане»! Нетрудно догадаться, что солидная вроде бы продюсерская бригада, вместо того чтобы предварительно ознакомиться с опытом великих предшественников и взяв неопытного в этом жанре постановщика, рассчитывала только и исключительно на его американский опыт: Соколовский прошёл стажировку в США, но опять-таки не в киносказочных постановках. Иными словами, желая поставить «новую передовую конкурентоспособную» российскую киносказку, продюсеры и режиссёр были заслуженно наказаны за свою самоуверенность.

Нельзя не сказать, чтобы в российском филиале Walt Disney Pictures не задумались над причинами неудачи: вовсе нет, думали несколько лет. Только выводы сделали не те, что подтвердил их следующий фильм-сказка «Последний богатырь» (реж. Дмитрий Дьяченко, 2017), снятый подразделением компании Disney в России и российской компанией Yellow, Black and White[132] при участии Первого канала (почти 40 % акций которого принадлежит Росимуществу). Вся творческая группа – российская (из иностранцев – только композитор). Постановщик, однако, был выбран из телевизионных, набивший руку на комедийных и пародийных программах. Свою творческую задачу Д. Дьяченко в интервью журналу The Hollywood Reporter обозначил так: *«Главным для меня было подняться на новый уровень – уровень качественных западных фильмов, которые смотрит зритель. Именно не старых сказок Роу, а современных американских картин».* Результат новаторства озадачил многих зрителей.

С одной стороны, картина имела в прокате больший успех, чем скандально известная «Матильда» (реж. Алексей Учитель, 2017). Комедийный опыт Д. Дьяченко сделал «Последнего богатыря» не только зрелищным, но зачастую и смешным. Однако инверсия (неотъемлемая черта пародии) многим показалась неуместной в фильме для детей. Так, челябинец Андрей Болдырев, отмечая достоинства фильма, всё же спросил после просмотра свою девятилетнюю дочь:

«– Понравился фильм?

– Понравился.

– Кто победил, добро или зло?

– Конечно, добро.

– А кто был хорошим в фильме?

– Ну, Иван, Василиса, Водяной, Баба-Яга и Кощей Бессмертный.

– А плохими?

– Этот… самый богатый… князь… Добрыня и его жена»[133].

Герой фильма, москвич Иван Найдёнов (Виктор Хориняк) – сирота, детдомовец и мошенник, изображающий из себя мага, снимает «порчи и привороты» со скучающих миллионерш. Но по ходу сюжета выясняется, что он – сын Ильи Муромца (Юрий Цурило), который может найти Меч-Кладенец. В этом деле ему помогают Кощей Бессмертный (Константин Лавроненко), Баба-Яга (Елена Яковлева) и красавица Василиса (Мила Сивацкая), а противостоят ему… богатырь Добрыня (Евгений Дятлов) и его жена Варвара (Екатерина Вилкова). Выясняется, что когда-то Добрыня Никитич соперничал с Ильёй Муромцем за первенство, и злобная Варвара превратила Илью в камень. А теперь, чтобы обрести бессмертие и вечную власть, Добрыне нужен Меч-Кладенец, который найти может только потомок Ильи Муромца. Меч удаётся найти, Добрыня обретает бессмертие и становится, по сути, Кощеем Бессмертным: смерть их обоих заключена в одном и том же кристалле. Тогда Кощей уничтожает кристалл вместе с собой (и Добрыней) во имя спасения Белогорья – чудесной страны («параллельного мира»), который могут разрушить такие нехорошие люди, как Добрыня с Варварой. Илья Муромец оживает, а Иван едет с Василисой в избушке на курьих ножках – знакомиться с её родителями. *«В семейном фильме главным злодеем выведен богатырь Добрыня. Обратим внимание, не Илья Муромец, не Алёша Попович, а именно Добрыня. Подмена происходит на уровне слов, знаков. Злодеем сделали Добрыню, чьё имя происходит от корня Добро»*[134], – замечает А. Болдырев.

А между тем в это самое время российские кинематографисты как будто откликнулись на давний зрительский запрос. Сценарист А. Александров, чей доклад для V съезда Союза кинематографистов СССР уже не раз цитировался, подготовил к тому выступлению *«лаконичное письмо, которое прислали в редакцию журнала “Мурзилка” дети из Иркутской области. Мне как автору, несколько лет пересказывавшему на <… > страницах русские былины, редакция и передала его. “Здравствуй, редакция! Просим вас, чтобы больше писали про Богатырей. С уважением. 4-й класс. Иначе мы умрём!” Так давайте снимать картины, без которых жить было бы нельзя. В том числе и картины для детей»*[135]. Как будто вспомнив об этом письме сибирских детей, к тому времени уже взрослых,

кинематографисты вернулись к теме былинных богатырей в доступной детскому зрителю интерпретации. В 2008 г. появился мультипликационный цикл (как выражаются сейчас, франшиза) – уже десять к настоящему времени полнометражных анимационных фильмов, повествующих о приключениях Алёши Поповича, Добрыни Никитича и Ильи Муромца. Мультфильмы были созданы студией анимационного кино «Мельница» и кинокомпанией «СТВ». Продюсеры Сергей Сельянов и Александр Боярский пригласили опытных режиссёров анимационного кино – Константина Бронзита, Илью Максимова, Владимира Торопчина, Сергея Глезина, Константина Феоктистова и Дмитрия Высоцкого. В продаже появились игрушки и мороженое «Три богатыря», фильмы доступны на цифровых носителях и в Интернете. Что характерно: в изобразительном решении этих фильмов не заметно особого диснеевского влияния. Это анимация, выросшая на советских традициях студии «Союзмультфильм». Массовый зритель, детский и взрослый, охотно принял её.

Картина «Последний богатырь» была снята после успеха франшизы «Три богатыря» и после провала «Книги мастеров». Казалось бы, можно сделать какой-то вывод! Но в том-то и дело, что ни одна из этих трёх киносказок толком не обсуждалась – ни в Союзе кинематографистов России, ни в Министерстве культуры, ни в Фонде кино, ни на совместном заседании сценарно-редакционной группы Disney и каких-либо заинтересованных лиц со стороны российского киносообщества. Это неудивительно: киносообщество разрознено и разобщено, продюсеры боятся кражи идей, авторы давно потеряли прежнее влияние, а мнения педагогов давно уже не спрашивают даже в профильном ведомстве, как показала история насильственного внедрения ЕГЭ… Вот последствия развития рыночной экономики в постсоветский период.

В заключение процитирую воспоминания Лоллия Замойского (www.artrevue.org/memory/zamojsky_rodari.php), который дружил с Джанни Родари (его дом на улице Вилла Памфили был недалеко от корпункта «Известий»). Ему особенно запомнилась новелла о некоем Ламберто, который в свои 94 года имеет 94 банка и 94 болезни. Ламберто знает секрет бессмертия: оказывается, надо просто нанять несколько людей, которые днём и ночью повторяли бы его имя. Его племянник Оттавио разгадывает секрет этой живучести и усыпляет стражей Ламберто, который наконец умирает. Во время траурной процессии люди повторяют: «Кого это хоронят? Ламберто. Ах, Ламберто? Да, Ламберто. Значит, Ламберто умер? Бедный Ламберто». От этого

повторения имени Ламберто воскресает вновь.

«– Понял, Лоллий? Капитализм живуч, – разъяснял Родари сюжет. – Избавиться от Ламберто – задача не из лёгких. Но Оттавио не сдаётся. Он говорит нанятым людям, что они оказывают всем дурную услугу, продляя жизнь Ламберто, этому олицетворению насилия и подавления воли людей. И тут с помощью Оттавио люди, поющие осанну своему эксплуататору, меняют тактику. Они начинают повторять имя Ламберто с такой скоростью, что на сей раз он катастрофически молодеет и становится 13-летним мальчиком. Вернувшись в детство, Ламберто лишается черт, которыми его наградила многолетняя погоня за богатством. И… решает стать акробатом в бродячем цирке, исчезнув навсегда из своего городка.

– Видишь ли, люди сами несут в себе до некоторой степени истоки зла. Они подчиняются злу. И когда зло, казалось бы, исчерпано, позволяют ему возникнуть.

Полностью я уяснил этот смысл в середине девяностых годов. Уже после его смерти я взял в руки рассказ "Барон Ламберто" и с волнением прочитал заключительную его часть, где сквозило, может быть, незаметно для окружающих, это предчувствие. Вот этот текст:

"Каждый читатель, недовольный финалом, может изменить его, как захочет, прибавив к этой книжке одну или две главы. А может быть, и все тринадцать. Никогда не позволяйте запугать себя словом КОНЕЦ"».

Предвижу возражения: не достаточно ли внятно весь вышеизложенный текст доказывает, что чрезмерный идеологический контроль бывает весьма тягостен и для семьи, и для школы, и для искусства? И к тому же какая идеология может стать объединяющей в государстве, где официально разрешено исповедовать любую религию, а также быть атеистом; где родители и учителя имеют право принадлежать к различным политическим объединениям, где интересы частного шоу-бизнеса расходятся с требованиями морали и профессионального сообщества? Иначе говоря, ради чего государство должно поддерживать и воспитание, и образование, и искусство? Какой общий язык оно должно формировать?

Ответ прост: отношение государства и общества к искусству для подрастающего поколения указывает, ради чего – или, точнее, ради кого – вообще существует это государство и сложившееся в нём общество. И в среде педагогов, и в среде кинематографистов никогда не переведутся подвижники, способные идти против течения. Задача исследователя, воскрешающего прошлое, – помочь найти правильное решение в

будущем.

Список использованной литературы

Graham Seth. Resonant Dissonance: The Russian Joke in Cultural Context. – Evanston: Northwestern University Press, 2008.

Yurchak A. The Cynical Reason of Late Socialism: Power, Pretense, and the Anekdot // Public Culture. – 1997. – № 9.

XXII съезд КПСС. (17–31 октября 1961 года): Стенографический отчёт. Том 1. – М.: Госполитиздат, 1992.

Белоусов А. Ф. Вовочка // Анти-мир русской культуры: Язык, фольклор, литература. – М.: Ладомир, 1996.

Большая советская энциклопедия. Третье издание. М.: Советская Энциклопедия, 1976.

Весёлые человечки: Культурные герои советского детства / под ред. И. Кукулина, М. Липовецкого, М. Майофис. – М.: НЛО, 2008.

Виницкий Д. Из дневника художника-постановщика. (Творческая лаборатория кинематографиста). – М.: Искусство, 1980.

Гаврилов Д. А. Трикстер. Лицедей в евроазиатском фольклоре. – М.: Социально-политическая мысль, 2006.

Гербер А. Про Илью Фрэза и его кино. – М.: СК СССР, Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1984.

Детские чтения. Санкт-Петербург: Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. – 2014. – № 2 (006).

Западно-Восточный экран. Материалы Всероссийской научно-практической конференции 12–14 апреля 2017 года. – М.: ВГИК, 2017.

Золотницкий Д. Зори театрального Октября. Л.: Искусство, 1976. *Иванов А*. Message: Чусовая. – СПб.: Издательский Дом «Азбука-Классика», 2007.

Когда Луна вместе с Солнцем… / автор-составитель А. В. Рома-ненко. – М.: ТИД Континент-Пресс, 2002.

Кудрявцев С. 3500. Книга кинорецензий: в 2 т. Т. 2: Н – Я. – М.: Печатный двор, 2008.

Леви-Стросс К. Структура мифов // Леви-Стросс К. Структурная антропология. – М., 1985.

Мелетинский Е. М. Палеоазиатский мифологический эпос (цикл Ворона). (Серия «Исследования по фольклору и мифологии Востока»). – М.: Наука, 1979.

Морошкина Е., Яловецкая Р. Формы и методы кинопропаганды. (Из опыта лекционной работы Всесоюзного бюро пропаганды киноискусства Союза кинематографистов СССР). – М.: Общество «Знание» РСФСР, 1981.

Новик Е. С. Структура сказочного трюка // От мифа к литературе. Сб. в честь семидесятипятилетия Е. М. Мелетинского. – М., 1993.

Пятый съезд кинематографистов СССР. 13–15 мая 1986 года. Стенографический отчёт. – М.: Союз кинематографистов СССР. Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1987.

Рожков А. «Я хочу быть киноартисткой»: размышления по поводу одной пионерской дискуссии (1929 г.) // Вестник Пермского университета. – Пермь, 2013. – Вып. 2 (22).

Ронен О. Один раз в жизни. Эйзенштейн и его коллеги как литературные прототипы // Киноведческие записки. – 2000. – № 48.

Трояновский В. Новые люди шестидесятых годов // Кинематограф оттепели. Книга вторая. – М.: Материк, 2002.

Харитонов Е., Щербак-Жуков А. На экране – чудо: Отечественная кинофантастика и киносказка (1909–2002). – М.: НИИ киноискусства, 2003.

Газеты и журналы

Александров Н. Люк Бессон: «Не думаю, что книги о Гарри Пот-тере – что-то революционное» // Известия. – 2004. – 5 ноября.

Алексютина Н. Владимир Грамматиков. Верю – наши дети вернутся в кино // Учительская газета. – 2003. – № 49. – 7 декабря.

Болдырев А. Добрыня – главный злодей. С ног на голову – теперь и в России // Литературная Россия. – 2017. – № 39.

Быков Д. Наги и наглы, или В защиту полукровок // Огонёк. – 2001. – № 47.

Величко Т. Остановиться, оглянуться… // Красноярский рабочий. – 1984. – 13 октября.

Винникова П. Задело // Завтра. – 2014. – № 8 (1057). – 20 февраля.

Галкин М. Чему учит такая игра? // Литературная газета. – 1985. – 12 июня.

Горелик М. Се оставляется вам дом ваш пуст // Экран и сцена. – 1994. – № 42 (250). – 27 октября – 3 ноября.

Графов Э. Отчего растаяла Снегурочка? // Советская культура. – 1984. – 28 июля.

Егорова А. Проблема крупным планом // Тагильский рабочий. – 1984. – 1 декабря.

Игнатьева Н. Возмужание // Искусство кино. – 1984. – № 12. – С. 49.

Кичин В. Мужество правды // Советская культура. – 1986. – 10 июля.

Кузнецова Л. Любовь всегда права? // Искусство кино. – 1981. – № 7.

Ларина А. Танцуют даже горы. Аниматоры создают образ Кавказа // Российская газета. – 2013. – 3 июля.

Лесной Д. Сказки и сказочники // Московский комсомолец. – 1981. – 25 марта.

Лишанский С. «Алиса Селезнёва» родила девочку, но Кир Булычёв узнал об этом из газеты // Одноклассник. – 1997. – № 8.

Материалы Продюсерского центра «Июль».

Михайлов Д. …И это всё о ней // Индустриальное Запорожье. – 1984. – 2 декабря.

Михалкович В. Вернуться к сказке // Искусство кино. – 1982. – № 11.

Петроград: Искусство коммуны. – 1919. – № 19. – 13 апреля.

Порк М. Посадить Быкова за «Чучело» // Российская газета. – 1994. – 13 января.

Резникова Л. …И взрослым – тоже // Молодёжь Молдавии. – 1984. – 3 октября.

Ролан Быков. После «Спор-клуба»… // Литературная газета. – 1983. – 28 сентября.

Ролан Быков: Ожоги врачуют душу // Баку. – 1984. – 23 октября.

Романенко А. Праздник со мной и без меня. Судьба жанра сказки на экране // Правда. – 1981. – 9 июня.

Савчук М. Нужно ли нам детское кино? // Литературная газета. – 2011. – 27 июля – 2 августа.

Шумова З. С экрана – на прилавки // Известия. – 2007. – 15 августа.

Юзовский М. Что за прелесть эти сказки! // Советская культура. – 1986. – 14 августа.

Архивные материалы

РГАЛИ. Ф. 2994. Оп. 4. Д. 1004. Л. 49.

Краткая фильмография

«А если это любовь?» СССР, 1962. Авт. сцен. Иосиф Ольшанский, Нина Руднева, Юлий Райзман. Реж. Юлий Райзман. В ролях: Ж. Прохоренко, И. Пушкарёв, А. Назарова.

«Бронзовая птица» (ТВ), СССР, 1974. Авт. сцен. Анатолий Рыбаков. Реж. Николай Калинин. В ролях: С. Шевкуненко, В. Дичковский, И. Шульженко.

«Будьте такими», СССР, 1930. Авт. сцен. Иван Пырьев, Леонид Соловьёв. Реж. Виктор Шестаков, Арташес Ай-Артян. В ролях: Н. Голоулина, А. Громов, С. Гусев, А. Жуков.

«Баллада о доблестном рыцаре Айвенго», СССР, 1982. Авт. сцен. Леонид Нехорошев. Реж. Сергей Тарасов. В ролях: Т. Акулова, П. Гаудиньш, Б. Химичев, Л. Кулагин, Р. Анцанс, Б. Хмельницкий.

«В моей смерти прошу винить Клаву К.», СССР, 1981. Авт. сцен. Михаил Львовский. Реж. Эрнест Ясан. В ролях: Н. Горшкова, В. Шевельков, Л. Полищук.

«В поисках капитана Гранта», СССР – Болгария, 1985. Авт. сцен. и реж. Сергей Говорухин. В ролях: В. Смирнов, Л. Ульфсак, Н. Ерёменко-мл.

«Валькины паруса» (ТВ), СССР, 1974. Авт. сцен. Валентина Спирина. Реж. Николай Жуков. В ролях: А. Цепкало, Г. Котовский, С. Протасенко, Л. Вадько.

«Вам и не снилось…», СССР, 1980. Авт. сцен. Галина Щербакова, Илья Фрэз. Реж. Илья Фрэз. В ролях: Н. Михайловский, Т. Аксюта, И. Мирошниченко, Е. Соловей, Т. Пельтцер.

«Варвара-краса, длинная коса», СССР, 1970. Авт. сцен. Михаил Чуприн, Александр Роу. Реж. Александр Роу. В ролях: Т. Клюева, М. Пуговкин, Г. Милляр, А. Катышев.

«Великое противостояние», СССР, 1976. Авт. сцен. Дмитрий Василиу. Реж. Юрий Дубровин. В ролях: Л. Мельникова, И. Владимиров, А. Воеводин.

«Вий», Великобритания – Германия – Россия – Украина – Чехия, 2014. Авт. сцен. Александр Карпов, Олег Степченко. Реж. Олег Степченко. В ролях: Д. Флеминг, А. Смоляков, А. Чадов, А. Дитковските.

«Вкус халвы», СССР, 1975. Авт. сцен. Виктор Виткович. Реж. Павел Арсенов. В ролях: Р. Мусин, Н. Рахимов, А. Джигарханян, Е. Евстигнеев, А. Калягин.

«Война Принцессы», Россия, 2013. Авт. сцен. Владимир Алени-ков, Денис Родимин. Реж. Владимир Алеников. В ролях:

Е. Черепухина, Ю. Вотяков, А. Геворкян, Л. Грыу, А. Смольянинов.

«Волшебная книга Мурада», СССР, 1976. Авт. сцен. Софья Прокофьева, Генрих Сапгир. Реж. Мухамед Союнханов. В ролях: Ч. Оразбердыев, Т. Гуммадов, Э. Орунова, Р. Сеидкулиева.

«Волшебная ночь», СССР, 1983. Авт. сцен. Нукри Мамулашвили. Реж. Темур Палавандишвили. В ролях: Т. Толорая, Р. Имнаишвили, В. Панчулидзе, Л. Учанейшвили.

«Все умрут, а я останусь», Россия, 2008. Авт. сцен. Александр Родионов, Юрий Клавдиев. Реж. Валерия Гай Германика. В ролях: П. Филоненко, А. Кузнецова, О. Шувалова.

«Гостья из будущего», СССР, 1985. Авт. сцен. Павел Арсенов, Кир Булычёв. Реж. Павел Арсенов. В ролях: Н. Гусева, А. Фомкин, И. Наумов, В. Невинный, М. Кононов.

«Девочка из города», СССР, 1984. Авт. сцен. Любовь Воронкова, Иван Фёдоров. Реж. Олег Николаевский. В ролях: Л. Никитина, Н. Егорова, О. Николаевский.

«Детский мир», СССР, 1982. Авт. сцен. Рита Беляковская. Реж. Валерий Кремнев. В ролях: Д. Банионис, Н. Гундарева, С. Есиновский, В. Золотухин.

«Детство Бемби», СССР, 1985. Авт. сцен. Наталья Бондарчук, Юрий Нагибин. Реж. Наталья Бондарчук. В ролях: И. Бурляев, Н. Бурляев, М. Лиепа, Н. Бондарчук, Е. Лычёва.

«Детство Никиты», Россия, 1992. Авт. сцен. Елена Прохорова. Реж. Андрей Зеленов. В ролях: М. Соловьёв, О. Фесенко, А. Равенских, А. Давыдов, П. Никитин.

«Дневник директора школы», СССР, 1975. Авт. сцен. Анатолий Гребнев. Реж. Борис Фрумин. В ролях: О. Борисов, И. Саввина, А. Покровский, А. Сныков, Л. Гурченко, Е. Соловей.

«Дорогая Елена Сергеевна», СССР, 1987. Авт. сцен. Людмила Разумовская, Эльдар Рязанов. Реж. Эльдар Рязанов. В ролях: М. Неёлова, Н. Щукина, Ф. Дунаевский, Ф. Марьянов.

«Жила-была девочка», СССР, 1944. Авт. сцен. Владимир Недоброво. Реж. Виктор Эйсымонт. В ролях: Н. Иванова, Н. Защипина, А. Войцик.

«Золотой ключик», СССР, 1939. Авт. сцен. Алексей Толстой, Людмила Толстая, Николай Лещенко. Реж. Александр Птушко. В ролях: О. Шаганова-Образцова, А. Щагин, С. Мартинсон.

«Золотые Рога», СССР, 1973. Авт. сцен. Михаил Ножкин, Лев Потёмкин, Александр Роу. Реж. Александр Роу. В ролях: Р. Рязанова, Л. и И. Чигриновы, В. Белов, Г. Милляр.

«Золушка», СССР, 1947. Авт. сцен. Евгений Шварц. Реж. Надежда Кошеверова. В ролях: Я. Жеймо, Э. Гарин, А. Консовский, Ф. Раневская.

«Карантин», СССР, 1983. Авт. сцен. Галина Щербакова. Реж.

Илья Фрэз. В ролях: Л. Кремер, Е. Симонова, Ю. Дуванов, С. Немоляева, Ю. Богатырёв, Л. Федосеева-Шукшина.

«Книга мастеров», Россия, 2009. Авт. сцен. Вадим Соколовский, Анна Старобинец. Реж. Вадим Соколовский. В ролях: М. Локтионов, М. Андреева, И. Апексимова, М. Ефремов.

«Кортик» (ТВ), СССР, 1973. Авт. сцен. Анатолий Рыбаков. Реж. Николай Калинин. В ролях: С. Шевкуненко, В. Дичковский, И. Шульженко.

«Ледяная внучка», СССР, 1981. Авт. сцен. и реж. Борис Рыцарев. В ролях: С. Орлова, А. Градов, Л. Шагалова, Б. Сабуров, А. Филозов.

«Лиловый шар» (ТВ), СССР, 1987. Авт. сцен. и реж. Павел Арсенов. В ролях: Н. Гусева, А. Гусев, В. Невинный, Б. Щербаков, И. Ясулович.

«Мал, да удал», СССР, 1974. Авт. сцен. Геннадий Никитин, Аллаберды Хаидов. Реж. Мухамед Союнханов. В ролях: Ч. Оразбердыев, Д. Сапаров, С. Атаева, Х. Нарлиев.

«Маленькая принцесса», Россия, 1997. Авт. сцен. Галина Арбузова, Владимир Железников. Реж. Владимир Грамматиков. В ролях: Н. Меськова, А. Демидова, И. Ясулович, Е. Грамматиков.

«Мама», СССР – Румыния – Франция – Италия, 1977. Авт. сцен. Юрий Энтин, Василика Истрате. Реж. Элизабет Бостан. В ролях: Л. Гурченко, М. Боярский, О. Попов, С. Крамаров, Л. Михаеску, П. Дегтярёв.

«Морозко», СССР, 1965. Авт. сцен. Николай Эрдман, Михаил Вольпин. Реж. Александр Роу. В ролях: А. Хвыля, Н. Седых, Э. Изотов, Г. Милляр, И. Чурикова.

«Найди меня, Лёня!», СССР, 1971. Авт. сцен. Борис Вахтин. Реж. Николай Лебедев. В ролях: Л. Баранова, А. Трофимов, Н. Веселовская, А. Демьяненко.

«Незнайка с нашего двора», СССР, 1984. Авт. сцен. Ирина Веткина, Юрий Волович. Реж. Игорь Апасян. В ролях: В. Сонгин, В. Торсуев, Ю. Торсуев.

«Оторванные рукава», СССР, 1928. Авт. сцен. Борис Юрцев, Иван Пырьев. Реж. Борис Юрцев. В ролях: А. Жуков, Лебедев, Серпуховитин, Сафронов, А. Виноградов, А. Филиппов.

«Ох уж эта Настя!», СССР, 1971. Авт. сцен. Валентина Спирина. Реж. Георгий Победоносцев. В ролях: И. Волкова, Н. Гвоздико-ва, А. Харитонов, Н. Архипова.

«Первая любовь Насреддина», СССР, 1978. Авт. сцен. Тимур Зульфикаров. Реж. Анвар Тураев. В ролях: С. Абдукадыров, Н. Долидзе, А. Мухамеджанов.

«Повесть о первой любви», СССР, 1957. Авт. сцен. Мария Смирнова. Реж. Василий Левин. В ролях: Д. Осмоловская, К.

и С. Столяровы, В. Земляникин.

«Последний Богатырь», Россия, 2017. Авт. сцен. и реж. Дмитрий Дьяченко. В ролях: В. Хориняк, М. Сивацкая, Ю. Цурило, К. Лавроненко, Е. Дятлов.

«Последний Джинн», Россия, 2011. Авт. сцен. Алексей Тимм. Реж. Сергей Борчуков. В ролях: О. Шкловский, В. Брыков, А. Андриенко, Л. Дребнёва.

«Последняя сказка Шахерезады», СССР, 1987. Авт. сцен. Тахир Сабиров, Валерий Карен. Реж. Тахир Сабиров. В ролях: У. Музаффаров, Е. Тонунц, Т. Яндиева.

«Президент и его внучка», Россия, 1999. Авт. сцен. Елена Райская. Реж. Тигран Кеосаян. В ролях: Н. Михалкова, О. Табаков, Д. Корзун, В. Ильин.

«Приключения Али-Бабы и сорока разбойников», СССР – Индия, 1979. Авт. сцен. Борис Сааков, Шанти Пракаш Бакши. Реж. Латиф Файзиев и Умеш Мехра. В ролях: Дхармендра, Х. Малини, Р. Быков, З. Мухамеджанов, С. Чиаурели.

«Приключения Буратино» (ТВ), СССР, 1976. Авт. сцен. Инна Веткина. Реж. Леонид Нечаев. В ролях: Д. Иосифов, Т. Проценко, Н. Гринько, В. Этуш, В. Басов, Р. Зелёная.

«Приключения Электроника» (ТВ), СССР, 1980. Авт. сцен. Евгений Велистов. Реж. Константин Бромберг. В ролях: В. Торсуев, Ю. Торсуев, Н. Гринько, Н. Караченцов, В. Басов.

«Про Красную Шапочку. Продолжение старой сказки» (ТВ), СССР, 1977. Авт. сцен. Инна Веткина. Реж. Леонид Нечаев. В ролях: Я. Поплавская, Р. Зелёная, Е. Евстигнеев, В. Басов.

«Республика ШКИД», СССР, 1966. Авт. сцен. Леонид Пантелеев, Григорий Белых. Реж. Геннадий Полока. В ролях: С. Юрский, Ю. Бурыгина, П. Луспекаев, В. Перевалов.

«Рикки-Тикки-Тави», СССР – Индия, 1976. Авт. сцен. Александр Згуриди, Нана Клдиашвили. Реж. Александр Згуриди. В ролях: А. Баталов, М. Терехова, И. Алексеев.

«Руслан и Людмила», СССР, 1972. Авт. сцен. Самуил Болотин, Александр Птушко. Реж. Александр Птушко. В ролях: Н. Петрова, В. Козинец, А. Абрикосов, В. Невинный.

«Рядом с тобой» (ТВ), СССР, 1976. Авт. сцен. Борис Медовой. Реж. Николай Жуков. В ролях: С. Михалькова, А. Цыганов, В. Авдюшко.

«Самый сильный», СССР, 1973. Автор сценария Ярослав Филиппов. Реж. Олег Николаевский. В ролях: Н. Мерзликин, Т. Клюева, В. Довейко, Е. Весник.

«Свистать всех наверх!», СССР, 1970. Авт. сцен. Альберт Иванов, Валерий Медведев. Реж. Исаак Магитон. В ролях: А. Сапарёв, С. Павелко.

«Серебряная пряжа Каролины», СССР, 1985. Авт. сцен. Хелле Мурдмаа, Владислав Коржетс. Реж. Хелле Мурдмаа. В ролях: К. Багала, М. Вейнманн, Р. Арен, С. Рээк.

«Сказка о прекрасной Айсулу», СССР, 1987. Авт. сцен. Нина Давыдова, Рустем Тажибаев, Виктор Чугунов. Реж. Рустем Тажибаев и Виктор Чугунов. В ролях: С. Жумартова, С. Ашимов, К. Нурланов, Р. Мухамедьярова, М. Утекешева.

«Сказка о царе Салтане», СССР, 1966. Авт. сцен. Игорь Гелейн, Александр Птушко. Реж. Александр Птушко. В ролях: О. Видов, К. Рябинкина, Л. Голубкина, В. Андреев.

«Сказочные красавицы. Жизнь после славы» (ТВ, док.), Россия, 2009. Авт. сцен. Юлия Хомякова при участии Владимира Фёдорова. Реж. Дмитрий Завильгельский.

«Старая, старая сказка», СССР, 1968. Авт. сцен. Юлий Фрид, Валерий Дунский. Реж. Надежда Кошеверова. В ролях: О. Даль, М. Неёлова, В. Этуш, Г. Вицин.

«Стрелы Робина Гуда», СССР, 1975. Авт. сцен. Сергей Тарасов, Кирилл Раппопорт. Реж. Сергей Тарасов. В ролях: Б. Хмельницкий, Р. Разума, В. Артмане, Э. Павулс, А. Масюлис, Ю. Каморный.

«Сын полка», СССР, 1981. Авт. сцен. Александр Демуров, Виктор Смоктий. Реж. Егор Кузнецов. В ролях: И. Носов, В. Яковлев, В. Мирошниченко, В. Павлов, Л. Крячун.

«Хомут для Маркиза», СССР, 1978. Авт. сцен. Николай Атаров. Реж. Илья Фрэз. В ролях: Д. Замулин, А. Кузнецов, О. Остроумова.

«Через тернии к звёздам», СССР, 1980. Авт. сцен. Кир Булычёв, Ричард Викторов. Реж. Ричард Викторов. В ролях: Е. Метёлкина, В. Ледогоров, Н. Семенцова, А. Михайлов.

«Чёрная курица, или Подземные жители», СССР, 1980. Авт. сцен. Тимур Зульфикаров. Реж. Виктор Гресь. В ролях: В. Сидлецкий, Л. Кадочникова, А. Ливанов, А. Филозов.

«Чёрная стрела», СССР, 1985. Авт. сцен. и реж. Сергей Тарасов. В ролях: Г. Беляева, О. Кабо, И. Шавлак, Л. Кулагин, Ю. Смирнов, Б. Хмельницкий.

«Четвёртая высота», СССР, 1979. Авт. сцен. Валентина Спирина. Реж. Игорь Вознесенский. В ролях: М. Сергеечева, О. Агеева, Л. Лужина.

«Чучело», СССР, 1984. Авт. сцен. Владимир Железников, Ролан Быков. Реж. Ролан Быков. В ролях: К. Орбакайте, Д. Егоров, Ю. Никулин, Е. Санаева, К. Филиппова.

«Школа» (ТВ), Россия, 2009. Авт. сцен. Наталья Ворожбит, Нелли Высоцкая, Вячеслав Дурненков, Юрий Клавдиев, Иван Угаров, Ольга Ларионова. Реж. Валерия Гай Германика. В ролях: А. Литвиненко, В. Лукащук, А. Шепелева, Е. Папанова.

«Школьный вальс», СССР, 1979. Авт. сцен. Анна Родионова. Реж. Павел Любимов. В ролях: Е. Цыплакова, Г. Насибов, Е. Симонова, Ю. Соломин, Н. Вилькина.

«Юность Бемби», СССР, 1987. Авт. сцен. Наталья Бондарчук, Юрий Нагибин. Реж. Наталья Бондарчук. В ролях: Н. Бурляев, Г. Беляева, О. Кабо, Л. Дуров, И. Макарова.

«Я первый тебя увидел», Россия, 1998. Авт. сцен. и реж. Валерий Быченков. В ролях: Ю. Макеев, О. Иванова, Л. Гузеева, И. Горбачёв, С. Баталов.

notes

Примечания

1

Ведомство учреждений императрицы Марии (также Четвёртое отделение Собственной Его Императорского Величества канцелярии, Мариинское ведомство, ВуИМ) – государственный орган по управлению благотворительностью. Основано императрицей Марией Фёдоровной, супругой Павла I, в 1796 г. Ведомству подлежали учебные заведения, в том числе воспитательные для сирот и инвалидов; больницы; денежная помощь вдовам и сиротам; женские профессиональные образовательные учреждения; богадельни для престарелых, благотворительные общества. За счёт бюджета (к началу XX в. – свыше 20 млн рублей в год) содержались около 20 % заведений Ведомства. Поступали частные пожертвования, отчисления от доходов от продажи игральных карт, сборы от публичных развлечений. Имелись также свои коммерческие предприятия: карточная фабрика, машиностроительный завод и др. 4 марта 1917 г. Ведомство было упразднено с подчинением его учреждений Министерству народного просвещения, а 23 февраля 1918 г. Народному комиссариату просвещения.

2

Йоахим Генрих Кампе (Campe, 1746–1818) – немецкий педагог, издатель, писатель, филолог, один из основоположников литературы для детей и юношества. Основал в 1787 г. фирму для распространения педагогической и детской литературы. Автор нескольких книг, в т. ч. по проблемам воспитания. Начал выпуск серии книг «Детской библиотеки» (рус. пер. и переработка А. С. Шишкова). Автор «Робинзона-младшего» (1779) – адаптации для юношества романа Д. Дефо. Приветствовал Великую Французскую революцию и стал почётным гражданином Французской республики (1792).

3

Джон Локк (Locke, 1632–1704) – британский педагог и философ, представитель эмпиризма и либерализма, один из самых влиятельных мыслителей Просвещения и теоретиков либерализма. Письма Локка произвели воздействие на Вольтера и Руссо, многих шотландских мыслителей Просвещения и американских революционеров. Его влияние также отражено в американской Декларации независимости. Вопреки декартовской философии, Локк утверждал, что люди рождаются без врожденных идей (tabula rasa), их знание определено только опытом, полученным чувственным восприятием. Так же как и Кампе, придавал большое значение спортивному и трудовому воспитанию, наряду с нравственным, интеллектуальным и духовным.

4

Александра Иосифовна Ишимова (1804–1881) – русская детская писательница, переводчик. Вместе с опальным отцом была выслана из Петербурга, но в 1825 г. испросила у государя прощение для отца. Открыла свою школу, была знакома с П. А. Вяземским, В. А. Жуковским, А. С. Пушкиным. На средства Ведомства учреждений императрицы Марии издавала ежемесячные журналы – «Звёздочка» для детей (1842–1863) и «Лучи» для девушек (1850–1860). Её «История России в рассказах для детей» (1841), высоко оцененная А. С. Пушкиным, была удостоена Демидовской премии. Автор нескольких книг: «Рассказы старушки» (1839); «Священная истории в разговорах для маленьких детей» (1841); «Колокольчик» – книга для чтения в приютах (1849) и др.

5

Михаил Борисович Чистяков (1809–1885) – русский педагог-писатель. Учился в Московском Императорском университете одновременно с В. Г. Белинским и А. И. Герценом, работал педагогом. Был председателем учебного комитета по учреждениям императрицы Марии. Написал ряд теоретических работ в области педагогики, просветительских очерков, стихотворений (переводных и авторских). В 1866 г. был командирован за границу для изучения детских садов по методу Фребеля, а также женских учительских семинарий и исправительно-воспитательных заведений. Внёс значительный вклад в развитие детских и женских образовательных учреждений. С 1851 по 1860 г. издавал «Журнал для детей», напечатал несколько книг для читателей от 8 до 16 лет, включая переложение «Дон Кихота» для детей. Публиковался в «Журнале Министерства Народного Просвещения» и других изданиях. Супруга его, Чистякова Софья Афанасьевна (1827–1890), автор «Истории Петра Великого для юношества», также публиковалась в «Журнале для детей».

Головин В. Журнал «Галченок» как литературный эксперимент // Детские чтения. Санкт-Петербург: Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. 2014. № 2 (006). С. 23–37.

Путилова Е. Возвращение приключенческой повести 1920-х гг. // Детские чтения. С. 51–66.

Ныне – Большой детский хор им. В. С. Попова.

9

Маслинская С. Нужен ли детский писатель? (К истории становления советской детской литературы) // Детские чтения. С. 381–398.

10

Андрей Иркутов (Каррик Андрей Дмитриевич, 1897–1938) – детский писатель, расстрелян по обвинению в шпионаже, захоронен на Бутовском полигоне.

11

Петроград: Искусство коммуны. 1919. № 19. 13 апреля.

12

Рожков А. «Я хочу быть киноартисткой»: размышления по поводу одной пионерской дискуссии (1929 г.) // Вестник Пермского университета. Пермь, 2013. Вып. 2 (22). С. 130.

13

Дуглас Фербенкс (1883–1939) – актёр американского немого кино, всемирно известный благодаря исполнению ролей романтических героев приключенческих фильмов. Основатель и первый президент Американской академии киноискусства.

14

Мэри Пикфорд (наст. имя Глэдис Мэри Смит, 1892–1979) – актриса американского немого кино, особенно популярная в ролях девочек, энергично улаживающих дела взрослых персонажей. Вместе с Д. Гриффитом, Д. Фербенксом и Ч. Чаплиным организовала независимую компанию United Artists. Посетила СССР. Много занималась продюсированием и благотворительностью. Лауреат премии «Оскар» (1930)

15

Гарри Пиль (наст. имя Губерт Август Пиль, 1892–1963) – немецкий актёр, режиссёр, сценарист и продюсер. Наибольшей популярностью пользовался в немой период. В 1933 г. вступил в НСДАП и был зачислен в СС, участвовал в съёмках пропагандистских фильмов. После Второй мировой войны был осуждён к 6 месяцам тюрьмы. По окончании пятилетнего запрета на профессиональную деятельность вернулся в кино.

16

Бастер Китон (наст. имя Джозеф Фрэнк Китон, 1895–1966) – актёр немого кино, известный своей маской неулыбающегося комедийного персонажа. Был постановщиком своих самых известных фильмов. Лауреат премии «Оскар» (1960).

17

Джеки Куган (наст. имя Джон Лесли Куган, 1914–1984) – один из первых голливудских всемирно известных (особенно – после фильма Ч. Чаплина «Малыш») актёров-вундеркиндов. Во взрослом возрасте прежнего успеха не повторил. Доброволец Второй мировой войны.

18

Пат (Карл Шенстрём, 1881–1942) и Паташон (Харальд Мадсен, 1890–1949) – дуэт датских комедийных киноактёров, с 1921 по 1940 г. успешно снимавшихся в фильмах Лау Лауритцена-старшего и других режиссёров.

Рожков А. Указ. соч. С. 131.

Там же. С. 127.

21

Морошкина Е., Яловецкая Р. Формы и методы кинопропаганды. (Из опыта лекционной работы Всесоюзного бюро пропаганды киноискусства Союза кинематографистов СССР). М.: Общество «Знание» РСФСР, 1981. С. 23–24.

Так, во Всесоюзном научно-исследовательском институте киноискусства, которому в период с его основания в 1973 г. и до начала перестройки практически не увеличили бюджет ввиду ухудшения общей экономической ситуации в кино, многие сотрудники тем не менее защищали кандидатские и даже докторские диссертации. Действовавшее законодательство обязывало повышать им оклады, добавляя надбавку за учёную степень. Единственным выходом было сокращение рабочих мест, предусмотренных в первоначальном штатном расписании.

23

Трояновский В. Новые люди шестидесятых годов // Кинематограф оттепели. Книга вторая. М.: Материк, 2002. С. 6.

Там же. С. 26.

25

В сб.: Когда Луна вместе с Солнцем… / автор-составитель А. В. Романен-ко. М.: ТИД Континент-Пресс, 2002.

26

С 1986 по 1988 г. такую должность занимал автор этих строк в разных учреждениях Одесской городской кинофикации.

Золотницкий Д. Зори театрального Октября. Л.: Искусство, 1976. С. 295.

Лесной Д. Сказки и сказочники // Московский комсомолец. 1981. 25 марта.

Юзовский М. Что за прелесть эти сказки! // Советская культура. 1986. 14 августа.

30

Савчук М. Нужно ли нам детское кино? // Литературная газета. 2011. 27 июля – 2 августа. С. 6.

31

«Горящую плановую единицу» студии «Мосфильм» закрыл Владимир Горрикер своим фильмом «Осенние колокола» (1978), который, скажем прямо, особого успеха не имел. Кроме того, это была не «Спящая красавица», а в большей степени «Сказка о мёртвой царевне» (на Западе тот же сказочный сюжет известен как «Белоснежка и семь гномов»).

32

В городском музее Анталии выставлен обломок эллинистического барельефа, изображающий Диану-охотницу с месяцем под косой и звездой во лбу.

33

Характерный анекдот тех лет: «Почему сын генерала не может стать маршалом?» – «Потому что у маршала свой сын есть».

Наталья Птушко, единственная дочь А. Птушко, закончила сценарно-киноведческий факультет ВГИКа и стала вторым режиссёром. Она работала на всех картинах отца, снятых после окончания её учёбы. Наталья Александровна трудилась на «Мосфильме» вплоть до своей кончины.

В инсценировке «Конька-Горбунка» Т. Гулевич играла Царь-девицу, в индийской сказке-эпосе «Рамаяна» – принцессу Ситу, в китайской сказке «Волшебный цветок» – добрую китайскую девушку и т. п.

36

Многие исследователи даже считают книгу Л. Ф. Баума более «советской», чем «Волшебник Изумрудного города»: так, у Л. Ф. Баума герои чаще используют слово «товарищ» (comrade), а у А. М. Волкова – «друг». В «Волшебнике из страны Оз» злая волшебница прилетает с запада, а в «Волшебнике Изумрудного города» – с востока.

Хабер Э. Is Magic Land Oz? A. M. Volkov and The Question of Originality // Детские чтения. С. 255–268.

38

В. М. Сарогожская (1912–1988) не была профессиональной актрисой и снялась только в двух фильмах. За год до «Василисы Прекрасной» она сыграла в фильме Владимира Легошина «Шёл солдат с фронта» (по повести В. Катаева «Я сын трудового народа»). Впоследствии Валентина Михайловна отошла от актёрской деятельности, растила троих детей (муж, актёр Евгений Тетерин, стал отчимом её детям). Дочь живет во Франции, сыновья – в Москве.

39

Из рабочих синхронов к документальному телефильму «Сказочные красавицы. Жизнь после славы» (реж. Дмитрий Завильгельский, 2009).

Кудрявцев С. 3500. Книга кинорецензий: в 2 т. Т. 2: Н – Я. М.: Печатный двор, 2008. С. 307.

41

Вогулами русские переселенцы XVII–XVIII вв. называли манси – местных жителей, после присоединения Сибири к Московскому княжеству оттеснённых на север Урала. Сами манси – тоже не автохтонное население Урала, они в период Великого переселения народов оттеснили на территорию Югры (нынешнего Пермского края) ранее живших здесь коми.

Иванов А. Message: Чусовая. СПб.: Издательский Дом «Азбука-Классика», 2007. С. 161.

43

См. *Хомякова Ю.* Красный Насреддин. Экранизация восточного фольклора в советском кино // Западно-Восточный экран. Материалы Всероссийской научно-практической конференции 12–14 апреля 2017 года. М.: ВГИК, 2017. С. 297–308.

Сама Астрид Линдгрен высоко ценила советскую мультипликационную экранизацию «Малыша и Карлсона» и говорила, что мультфильм Бориса Степанцева она бы подарила собственным детям, точнее, уже внукам. Надеюсь, с появлением домашнего видео А. Линдгрен успела сдержать своё слово.

45

Наталья Петрова вышла замуж за полуподпольного миллионера Бабека Серуша и большую часть жизни прожила за границей. После его смерти Наталья Петрова-Серуш стала представителем фирмы Guerlain, впоследствии открыла в Москве престижный спа-салон и бутик.

Юзовский М. Указ. соч.

Графов Э. Отчего растаяла Снегурочка? // Советская культура. 1984.

Романенко А. Праздник со мной и без меня. Судьба жанра сказки на экране // Правда. 1981. 9 июня. 28 июля.

Михалкович В. Вернуться к сказке // Искусство кино. 1982. № 11. С. 68–80.

Там же.

Графов Э. Указ. соч.

Лесной Д. Указ. соч.

53

Свою любовь к театру С. П. Лапин передал своей дочери Марии и внучке Евгении: и та, и другая пошли учиться не в МГУ и не во ВГИК, а именно в ГИТИС.

См.: Весёлые человечки: Культурные герои советского детства / под ред. И. Кукулина, М. Липовецкого, М. Майофис. М.: НЛО, 2008.

О мифологических и фольклорных трикстерах см., например: *Леви-Стросс К.* Структура мифов // Леви-Стросс К. Структурная антропология. М., 1985; *Мелетинский Е. М.* Палеоазиатский мифологический эпос (цикл Ворона). (Серия «Исследования по фольклору и мифологии Востока»). М.: Наука, 1979; *Новик Е. С.* Структура сказочного трюка // От мифа к литературе. Сб. в честь семидесятипятилетия Е. М. Мелетинского. М., 1993. С. 145–160; *Гаврилов Д. А.* Трикстер. Лицедей в евроазиатском фольклоре. М.: Социально-политическая мысль, 2006. О трикстере в советском анекдоте: *Белоусов А. Ф.* Вовочка // Анти-мир русской культуры: Язык, фольклор, литература. М.: Ладомир, 1996. С. 165–187; *Graham Seth.* Resonant Dissonance: The Russian Joke in Cultural Context. Evanston: Northwestern University Press, 2008; *Yurchak A.* The Cynical Reason of Late Socialism: Power, Pretense, and the Anekdot // Public Culture. 1997. № 9. P. 161–188.

56

Марк Липовецкий, тогда – Марк Лейдерман, учился с автором этих строк в одной школе (средней № 70 с преподаванием ряда предметов на английском языке, в г. Свердловске).

Липовецкий М. Шалуны, враги, другие… Трикстер в советской и постсоветской детской литературе // Детские чтения. С. 7–22.

«Доктор Айболит» К. Чуковского – переработка сюжетов 13 повестей Хью Лофтинга о Докторе Дулиттле; «Старик Хоттабыч» Л. Лагина – сказки «Медный кувшин» Ф. Энсти. За рубежом эти английские «первоисточники» также были экранизированы.

Главную роль в этой дилогии исполнила очаровательная Лулу Михаеску, сыгравшая также и в «Маме» одного из козлят, впоследствии – бухарестская рокерша и учительница музыки в Канаде. Другой «козлёнок», Пётр Дегтярёв, у которого это была уже вторая роль после «Приключений Травки» (реж. Александр Кордон, 1976, по одноимённой повести С. Розанова), стал модным фотографом; он умер молодым, в 2007 г. В общем, «козлята» приспособились к волчьим законам нового времени не без потерь!

Винницкий Д. Из дневника художника-постановщика. (Творческая лаборатория кинематографиста). М.: Искусство, 1980. С. 179.

Там же. С. 176.

Так, участием Наташи Седых в фильме «Морозко» мы обязаны её педагогу Суламифи Мессерер, которая за неё поручилась перед руководством Московского хореографического училища.

В Ансамбле им. В. С. Локтева также начали свой творческий путь художественный руководитель и дирижёр Государственного академического оркестра народных инструментов Н. Некрасов, дирижёр Национального академического оркестра народных инструментов России им. Н. П. Осипова Н. Калинин, актёр и режиссёр Р. Быков, солисты Большого театра Т. Синявская, В. Васильев, Н. Бессмертнова, Н. Сорокина, С. Филин, С. Лунькина, Е. Крысанова, М. Виноградова, декан факультета хореографии Нового гуманитарного университета Н. Нестеровой А. Борзов, директор Государственного академического ансамбля народного танца им. И. Моисеева Е. Щербакова, директор школы-студии при Государственном академическом ансамбле народного танца им. И. Моисеева Г. Апанаева, создатель и художественный руководитель Московского государственного ансамбля танца «Русские сезоны» Н. Андросов, солистка Московского театра оперетты, народная артистка России Е. Зайцева.

Пятый съезд кинематографистов СССР. 13–15 мая 1986 года. Стенографический отчёт. М.: Союз кинематографистов СССР. Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1987. С. 260–262.

65

В 1989 г. мультфильм «Бемби» был выпущен видеокомпанией Walt Disney Home Video и Walt Disney Classics на VHS. В СССР распространялся на видеокассетах и по кабельному ТВ в переводах Алексея Михалёва, Василия Горчакова и Михаила Иванова.

66

Stage Entertainment – компания по постановке и прокату мюзиклов, массовых театрализованных представлений, драматических спектаклей, ледовых шоу и концертов. Находится в Амстердаме, имеет несколько дочерних компаний, организующих лицензионные постановки в типовом формате в Нидерландах, Испании, Франции, Германии, Италии, России, Великобритании и Канаде. По состоянию на март 2016 г. дочерними компаниями Stage Entertainment арендованы для постановок девятнадцать театров (в Москве – МДМ).

67

«Норд-Ост» – мюзикл по роману Вениамина Каверина «Два капитана», поставлен в 2001 г. в Москве авторами либретто и музыки мюзикла, продюсерами Алексеем Иващенко и Георгием Васильевым.

Харитонов Е., Щербак-Жуков А. На экране – чудо: Отечественная кинофантастика и киносказка (1909–2002). М.: НИИ киноискусства, 2003. С. 17.

Там же. С. 26.

Лишанский С. «Алиса Селезнёва» родила девочку, но Кир Булычёв узнал об этом из газеты // Одноклассник. 1997. № 8. С. 30–31.

71

XXII съезд КПСС (17–31 октября 1961 года): Стенографический отчёт. Том 1. М.: Госполитиздат, 1992. С. 153.

Харитонов Е., Щербак-Жуков А. Указ. соч. С. 35.

Там же. С. 11.

Винникова П. Задело // Завтра. 2014. № 8 (1057). 20 февраля. С. 8.

75

Русского поэта, не очень угодного власти, стали называть бардом с лёгкой руки поэтов – В. Жуковского и декабриста А. Одоевского, написавшего в 1827 г. из ссылки стихотворный ответ А. С. Пушкину: «*Но будь покоен, бард! – цепями, / Своей судьбой гордимся мы / И за затворами тюрьмы / В душе смеёмся над царями*».

76

Роман «Айвенго» (Ivanhoe) в первом русском переводе ещё назывался «Ивангое».

С. Тарасов использовал также натуру Западной Украины – Хотинскую крепость, построенную в конце XV в. по приказу валашского господаря Стефана Великого (впоследствии её также снимали в фильме В. Бортко «Тарас Бульба»).

Моим родителям пришлось похлопотать, чтобы «открепить» меня от средней школы № 35 Кировского района г. Свердловска (я должна была в ней учиться соответственно прописке), которая была на плохом счету. Сейчас эту несчастную школу просто закрыли, её здание с выбитыми стёклами так и стоит в окраинном Пионерском посёлке, став прибежищем местных бомжей.

Гербер А. Про Илью Фрэза и его кино. М.: СК СССР, Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1984. С. 34.

80

Автору этих строк в студенческие годы довелось брать интервью у Ильи Абрамовича, жившего неподалёку, т. е. в знаменитом доме на улице Сергея Эйзенштейна, 8. В его чистой, просторной квартире с белыми стенами обращал на себя внимание стеллаж от пола до потолка, на полках которого размещалась великолепная коллекция… маленьких игрушечных автомобильчиков.

81

Этот роман послужил основой либретто одноимённой оперы С. Прокофьева, которая даже ставилась в Большом театре.

Кузнецова Л. Любовь всегда права? // Искусство кино. 1981. № 7. С. 68.

83

Там же. С. 70.

Сыгравшая роль Маши Лика Кремер получила даже приз за лучшую женскую роль на МКФ в г. Габрово, но в дальнейшем стала не актрисой, а телеведущей.

Сам термин «октябрята» возник в Москве в 1924 г., когда в школы пришло поколение первоклассников 1917 года рождения – ровесников Октябрьской революции.

Ура-патриотические парады этих организаций не очень тщательно, но, конечно, выразительно и сатирически изображены в фильме Федерико Феллини «Амаркорд» (1973).

87

Большая советская энциклопедия. Третье издание. Т. 23. М.: Советская Энциклопедия, 1976. С. 498–499.

Так вот кто первым придумал этот термин – вовсе не литовские националисты, а скауты!

89

Погребинский Матвей Самуилович (1895–1937), в 1925–1929 гг. – начальник Орготдела Административно-организационного управления ОГПУ при СНК СССР, комиссар государственной безопасности 3-го ранга (1935). Полномочный представитель ОГПУ при СНК СССР по Горьковскому краю, начальник Управления НКВД по Горьковскому краю. В 1929 г. – помощник начальника Особого отдела ОГПУ Московского военного округа, в резерве назначения ОГПУ при СНК СССР. В 1930–1931 гг. – начальник Башкирского областного отдела ГПУ. В 1931–1933 гг. – полномочный представитель ОГПУ при СНК СССР по Башкирской АССР. В 1933–1934 гг. – полномочный представитель ОГПУ при СНК СССР по Горьковскому краю. В 1934–1937 гг. – начальник Управления НКВД по Горьковскому краю – области. Принимал участие в возвращении на родину Максима Горького.

Так, один из воспитанников «Каравеллы», невероятно привязанный к В. Крапивину, который после развода родителей «заместил» парню отца, заявил своей матери, встревоженной постоянным отсутствием сына дома: «Если надо будет выбирать между тобой и Славой, я предпочту его».

91

Текст песни из телецикла «Следствие ведут ЗнаТоКи», музыка М. Минкова, слова А. Горохова.

92

Багира была повторением мультипликационной Багиры из мультсериала «Маугли» (реж. Роман Давыдов, 1967–1971). Эффект «Настя идёт по улице и разговаривает с Багирой» был создан с помощью комбинированных съёмок.

93

Музыка Александра Зацепина, слова Михаила Пляцковского.

Конституция 1936 г. отменила все прежние ограничения в правах, связанные с социальным происхождением, и все запреты для так называемых лишенцев, т. е. выходцев из дореволюционных «эксплуататорских классов». Таким образом, социальное происхождение школьника перестало быть препятствием для его вступления в ряды пионерской организации и ВЛКСМ.

Ролан Быков: Ожоги врачуют душу // Баку. 1984. 23 октября.

Резникова Л. …И взрослым – тоже // Молодёжь Молдавии. 1984. 3 октября.

Михайлов Д. …И это всё о ней // Индустриальное Запорожье. 1984. 2 декабря.

Игнатьева Н. Возмужание // Искусство кино. 1984. № 12. С. 49.

Величко Т. Остановиться, оглянуться… // Красноярский рабочий. 1984. 13 октября.

100

Порк М. Посадить Быкова за «Чучело» // Российская газета. 1994. 13 января.

101

Горелик М. Се оставляется вам дом ваш пуст // Экран и сцена. 1994. № 42 (250). 27 октября – 3 ноября. С. 6.

102

Егорова А. Проблема крупным планом // Тагильский рабочий. 1984. 1 декабря.

103

Ролан Быков. После «Спор-клуба»… // Литературная газета. 1983. 28 сентября.

Галкин М. Чему учит такая игра? // Литературная газета. 1985. 12 июня.

105

Кичин В. Мужество правды // Советская культура. 1986. 10 июля.

106

Эстонский фильм «Игры для детей школьного возраста» (реж. Арво Ихо, Лейда Лайус, 1986), где действие происходит в детдоме, из которого убегает недавно осиротевшая шестнадцатилетняя героиня и в который она возвращается, чувствуя себя ненужной спивающемуся отцу, так же «похоронил» иллюзию дружной детдомовской семьи, воспитывающей «нового человека».

107

Рудова Л. Маскулинность в советской и постсоветской детской литературе: трансформация Тимура (и его команды) // Детские чтения. С. 85–101.

108

РГАЛИ. Ф. 2994. Оп. 4. Д. 1004. Л. 49.

109

Горелик М. Указ. соч.

110

Фотовыставки под таким названием обычно проводились к 1 июня – Международному дню защиты детей. На фотографиях были сняты весёлые советские ребята и голодные маленькие оборванцы из стран третьего мира. Этим же клише (но уже в другом смысле) те, кому удавалось через Инюрколлегию получить наследство своих когда-то тщательно скрываемых заграничных родственников, обозначали собственную перемену участи: «Два мира – два Шапиро».

111

Ронен О. Один раз в жизни. Эйзенштейн и его коллеги как литературные прототипы // Киноведческие записки. 2000. № 48. С. 228–233.

112

Оригинальное название – Mirror, Mirror («Зеркало, зеркало»). Жанр – кинокомедия. Аннотация: «Злая Королева (Джулия Робертс), мечтающая выйти замуж за красивого и богатого Принца (Эрми Хаммер), хитростью выдворяет из дворца Белоснежку (Лили Коллинз) и берёт власть в свои руки. Но милая девушка не погибла в тёмном дремучем лесу, а связалась с бандой гномов-разбойников. Вместе они отомстят Злодейке!»

113

Пятый съезд кинематографистов СССР. Стенографический отчёт. С. 68.

Юзовский М. Что за прелесть эти сказки!

115

Там же.

116

Пятый съезд кинематографистов СССР. Стенографический отчёт. С. 67–68.

117

Там же. С. 259.

118

Там же.

119

Там же. С. 71.

120

Зернов Сергей Анатольевич, кандидат экономических наук, выпускник Театрального училища им. Б. Щукина, проходил стажировку в компании «Американо-Советская киноинициатива». В 1993 г. – основатель и генеральный директор киностудии «Ф. А. Ф.», с 2000 по 2003 г. – заместитель руководителя Департамента кинематографии Министерства культуры РФ. С 2003 по 2008 г. – генеральный директор киностудии «Центрнаучфильм», в дальнейшем ОАО «Центр национального фильма». С 2008 по 2010 г. – директор Департамента кинематографии Министерства культуры РФ. С 2010 г. по настоящее время – генеральный директор ОАО «Киностудия имени М. Горького».

121

Алексютина Н. Владимир Грамматиков. Верю – наши дети вернутся в кино // Учительская газета. 2003. № 49. 7 декабря.

122

В 2007 г. один из продюсеров сериала Вячеслав Муругов, которому, очевидно, принадлежал замысел, за создание сериала «Кадетство» получил звание майора, а в 2008 г. сериал был удостоен премии MTV Russia Movie Awards.

123

Ломакина Т. Алексей Иванов: «Чем больше узнаёшь, тем больше в тебе общественного и меньше личного». © 2019 Алексей Иванов | Продюсерский центр «Июль» (дата обращения: 22.05.2014).

124

Правильно – Lotte Plaza.

Шумова З. С экрана – на прилавки // Известия. 2007. 15 августа. С. 11.

Савчук М. Указ. соч.

127

Александров Н. Люк Бессон: «Не думаю, что книги о Гарри Поттере – что-то революционное» // Известия. 2004. 5 ноября. С. 15.

Быков Д. Наги и наглы, или В защиту полукровок // Огонёк. 2001. № 47. С. 43–45.

129

См. *Майер Л., Живкович В. З.* The Mentally Challenged Or Physically Disabled Other – Conflicting Relationships in the Croatian and German Novel for Children ans Youth // Детские чтения. С. 155–169.

Инггс Д. Turmoil and Unrest in South African Young Adult Literature // Детские чтения. С. 412–425.

131

Ларина А. Танцуют даже горы. Аниматоры создают образ Кавказа // Российская газета. 2013. 3 июля.

132

В переводе на русский язык название этой компании – «Жёлтый, чёрный и белый». Это колористика флага рода Романовых и штандарта российского императора.

133

Болдырев А. Добрыня – главный злодей. С ног на голову – теперь и в России // Литературная Россия. 2017. № 39.

134

Там же.

135

Пятый съезд кинематографистов СССР. Стенографический отчёт. С. 262.